EDMUND DE CHASCA

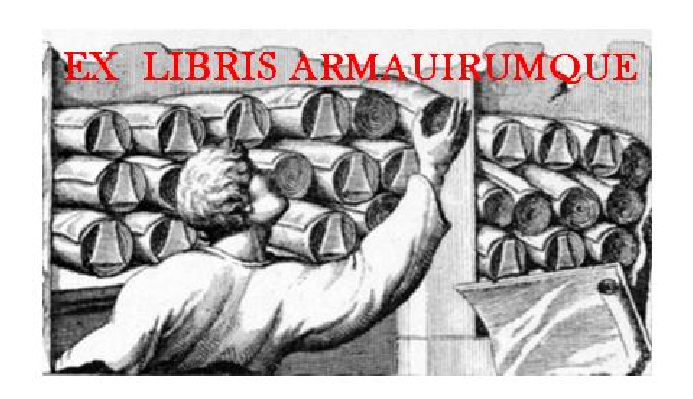
# EL ARTE JUGLARESCO EN EL «CANTAR DE MIO CID»



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS, S. A.
MADRID

EDMUND DE CHASCA

# EL ARTE JUGLARESCO EN EL «CANTAR DE MIO CID»






BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

# EL ARTE JUGLARESCO EN EL «CANTAR DE MIO CID»

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

© EDMUND DE CHASCA, 1967.

**EDITORIAL GREDOS, S. A.**

Sánchez Pacheco, 83, Madrid. España.

Depósito Legal: M. 12752 - 1967.

**Gráficas Cóndor, S. A.,** Sánchez Pacheco, 83, Madrid, 1967. — 2888.

# PRÓLOGO

*Agotada la primera impresión de* Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid", *me instaba el director de esta serie a preparar una segunda edición. No pensé, al emprender esta tarea, que el resultado de mi reanudado esfuerzo sería un libro tan distinto del primero en muchos aspectos. El original se conserva en lo esencial, pero aumentado y revisado. Además, he añadido seis capítulos nuevos en que me propongo: valorar las aportaciones más importantes del criticismo reciente de la literatura oral en general y del CID en particular; desarrollar un método que pueda servir para el estudio de la epopeya como obra de arte, aprovechando la lección de los oralistas, pero a la vez haciendo lo posible por suplir lo que falta al suyo; y, especialmente, en tres de los capítulos finales, estudiar la función artística de procedimientos formularios. También he añadido un capítulo sobre la función estructural de formas temporales, y otro sobre la rima interna de primeros hemistiquios, aspecto de la versificación que hasta ahora creo ha permanecido oculto. Con estas adiciones pretendo realizar en la perspectiva de la forma exterior hacia la forma interior (en la primera parte del libro la aproximación se emprende en la perspectiva contraria) una aproximación que pueda iluminar el arte juglaresco de la antigua gesta. De ahí el nuevo título.*

*Huelga decir que no hay estudio en torno al* Poema *que no dependa de la labor básica de don Ramón Menéndez Pidal. Sin su texto correctamente establecido e inmejorablemente clarificado, sin su reconstrucción histórica de la España del Cid, no hubiera sido factible un trabajo como el que emprendí hace diez años. Y, desde entonces, sin su libro revolucionario sobre la* Chanson de Roland, *publicado en*

*su nonagésimo aniversario, faltaría, en cuanto a la consideración de la función estilística de procedimientos formularios, el ejemplo más digno de emulación que hasta ahora se nos ha dado de una aproximación acertada al estudio de la poética colectiva.*

*Hago presente mi reconocimiento a los que reseñaron mi primer libro. Algunos de los reseñantes han sido muy generosos; otros, viendo al Cid como protagonista cuyo motivo dominante es el engrandecimiento personal, pusieron reparos a mi trabajo, dirigidos los más de ellos a la interpretación favorable de Rodrigo, visto por mí como un verdadero héroe nacional cuyo motivo dominante es la fidelidad a su rey y el amor a su tierra, motivo que por cierto no excluye la ganancia. He vuelto a examinar los razonamientos de la escuela personalista con el respeto que merecen, y he repensado los míos, que ya había dilucidado en* Estructura y forma. *Pues bien: me atengo más que nunca a la interpretación original, aunque dándole lo suyo más que antes a la humanidad del Cid, que quita muy poco a su grandeza. Mi posición se apoya en la evidencia del Poema mismo, el cual refleja, idealizada, la probable verdad histórica. Esta verdad aún lucha contra la hidra de la leyenda negra propagada por Dozy. ¿Seguirán brotándole cabezas?*

*Me es grato expresar mi agradecimiento a la administración de la Universidad de Iowa por haberme concedido un semestre libre de tareas docentes para que pudiera dedicarme exclusivamente a la labor de investigación; al personal de la biblioteca de esta universidad por sus muchos servicios; a mi colega John Kudlaty, por su ayuda valiosa en muchos puntos de detalle.*

*Muy especialmente debo poner de manifiesto mi deuda a Dámaso Alonso, deuda intelectual por las nuevas perspectivas que su método nos ha abierto a todos los que frente a la serena inviolabilidad de las obras maestras del arte literario pretendemos sondear el secreto de su belleza, con perdonable pero nunca del todo feliz atrevimiento, deuda personal por haberme animado él a escribir este segundo libro.*

Universidad de Iowa (Iowa City), marzo de 1966.

EDMUND DE CHASCA

PRIMERA PARTE

# INTRODUCCIÓN



## CAPÍTULO PRIMERO

# MADUREZ DE ARTE EN LA LITERATURA ORAL [1]

### CONCEPTO DEL POETA ORAL EN LA CRÍTICA ROMÁNTICA Y EN LA CRÍTICA RECIENTE

La crítica romántica, que en el siglo XIX rindió culto a la poesía popular, la tuvo por creación espontánea, sin intervención consciente del poeta individual, atribuyendo su encanto a un misterioso numen colectivo. En nuestro propio siglo ha surgido una escuela atenta al papel que desempeña el portador particular de la tradición, pero ciertos críticos de esta escuela rebajan al juglar como poeta, por no ver en él más que un entretenedor que cede a cada paso ante las condiciones inestables de un auditorio ínfimo y movedizo. Grande fue ayer la boga de la teoría de la generación espontánea de la canción del pueblo. Y muy de moda están hoy las ideas de los que resaltan al

---

[1] Adoptamos, con muchos críticos modernos, el término de Milman Parry. René Louis, en su artículo "Qu'est-ce que l'Épopée Vivante" (*La Table Ronde*, núm. 132 [1958], pág. 10), rechaza las denominaciones "epopeya popular" y "epopeya culta" (*savante*). Declara que aquélla, en ciertos casos, acusa un carácter aristocrático, el de una poesía dirigida sobre todo a una clase escogida de señores y adalides. Propone los términos "épopée vivante" y "épopée littéraire". No creo que deje de valer el distingo rechazado por Louis. Es cierto que los juglares épicos frecuentaban más la clase caballeresca que el público tosco, pero no por eso dejaban de cantar para toda la sociedad, ni de celebrar los valores colectivos, cuyo popularismo no era privativo del vulgo. V. MP, *La Chanson de Roland*, 448-449.

recitador de gestas como criatura de sus oyentes. Por la influencia de ambas escuelas y por otro motivo aún más importante —la sencillez engañosa de la literatura cantada—, no se han considerado tan dignas de la crítica estética las obras populares de la tradición oral [2] como las escritas de nuestra época letrada.

Sin embargo, no puede caber duda sobre la excelencia artística de los mejores ejemplares de la poesía popular. Don Ramón Menéndez Pidal asegura que el arte de las afortunadas obras del Romancero es un arte maduro, y que "sería desacertado que viésemos [en ellas] operaciones primarias de la imaginación y de la sensibilidad" [3]. Como ejemplo destacado cita el maestro el romance de *Alora la bien cercada,* aunque sin analizar la forma maravillosa de la composición [4].

2 No desatendemos la advertencia de Menéndez Pidal sobre la coexistencia de una tradición oral y una tradición escrita, como consta en las palabras de las estrofas 1.626 y 1.629 del *Libro de Buen Amor* (V. pág. 16), donde el Arcipreste dice que espera que otros poetas pongan enmiendas y adiciones a su trabajo. "Las palabras del *Libro de Buen Amor*... —observa Menéndez Pidal *(Poesía juglaresca y juglares,* Madrid, 1924, pág. 446)— refiriéndose a futuros arreglos que habrían de ser hechos por un trovador profesional, nos dicen que el Arcipreste sabía muy bien que además de la tradición oral en que el pueblo refunde una obra por medio de variantes espontáneas, únicas que conocen y admiten los críticos, hay una tradicionalidad escrita, cuyas variantes, por reflexivas y meditadas que sean, tienen igual naturaleza que las de la tradición oral: éstas y aquéllas se engendran por el sentimiento de la impersonalidad del arte, y nacen de una tensión poética o creadora que invade al que transmite una obra popular, tensión bien opuesta a la pasividad respetuosa que preside a la transmisión erudita."

Empleamos simplemente la denominación *tradición oral,* porque el estilo de sus géneros, ya provengan sus rasgos característicos de la tradición escrita u oral, es, debido a la tensión de que habla Menéndez Pidal, un estilo popular y no libresco, dirigido directamente al oído. El poeta anónimo que pone en limpio un cantar o un romance, tiene siempre presente al auditorio vivo y al individuo que va a recitar o cantar. La "tensión poética" es precisamente la que producen las exigencias del oyente. Sobre esta relación telepatética entre poeta y oyente, véase Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (Buenos Aires, 1942), págs. 10 y sigs.

3 MP, "Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués", en *Castilla, la tradición y el idioma* (Buenos Aires, 1945), pág. 50.

4 Véase E. de Chasca, *Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"*, México-Iowa City, 1955, Apéndice I. En este libro nos pareció pertinente añadir a nuestro análisis de un ejemplo de la epopeya otro de un ejemplo del Romancero.

Se limita a observar que "lo que en los 40 versos escasos de este romance puede parecer espontaneidad narrativa emocional revela intencionado estudio y mucha madurez de arte" [5].

En cuanto al magno género épico castellano, basta el único monumento que de él nos queda íntegro, el *Poema de Mío Cid,* para demostrar una adelantada maestría en el arte narrativo.

En sus mejores momentos, ni la epopeya ni el romance reflejan, pues, un arte primitivo. Sencillo, sí, pero no simple, aunque su sencillez sea engañosa. Ingenuo a veces, pero nunca pueril. La "*carencia de arte*" ("they are artless but not without art") [6] es sólo aparente. Si muchas veces los versos se estropean al rodar de boca en boca, otras los perfecciona la transmisión oral [7].

---

[5] MP, *Castilla,* pág. 52.

[6] George Tyler Northup, *Introduction to Spanish Literature* (Chicago, 1925), pág. 219.

[7] Alfonso Reyes, *La experiencia literaria* (Buenos Aires, 1942), págs. 48-49, aduce un magnífico ejemplo de cómo "el pueblo" transforma una obra. "Entre los casos recogidos por Francisco Rodríguez Marín (*La Copla,* Madrid, 1910) —escribe Reyes— considérese este guijarro original, de autor artístico:

*¿Tengo yo la culpa, dí,*
*que, siendo la rosa tuya,*
*llegue el perfume hasta mí?*

"Y ahora, este canto rodado que nos devuelve el pueblo:

*No tengo la culpa yo*
*que, siendo tuya la rosa,*
*hasta mí llegue el olor.*

"El pueblo ha comenzado por borrar la inflexión interrogativa, que quita ímpetu a la dicción o al canto; después ha sustituido la palabra culta 'perfume' por la palabra corriente y moliente 'olor'; por último, ha dado mayor énfasis al contraste, mudando 'siendo la rosa tuya', por 'siendo tuya la rosa' ".

Lo contrario ocurre también: "Por supuesto, no hay que tener la superstición de lo popular. No hay que figurarse que es necesariamente preferible a lo culto. No hay que esperar que necesariamente mejore la forma culta el prohijarla. Todo puede suceder. Gutiérrez Nájera dice: 'Entras al mundo por ebúrnea puerta'. Y la gente ha dado en cantar: 'Entras al mundo por alguna puerta'. ¡Peor que peor!".

EL PAPEL DEL POET

Alfonso Reyes se burlaba con razón de la teoría romántica que pretende explicar la poesía popular como espontánea creación colectiva [8]. No hay tal *"ráfaga wolfiana"*. Aun en el caso de los romance que "nacen al coger de los trigos", celebrados por Lope en *Con' su pan se lo coma,* e inspirados por la tensión poética que se produce entre el improvisador y sus oyentes, el papel del poeta anónimo individual como portavoz y recreador de la tradición es básico. Gracias a las investigaciones llevadas a cabo desde 1779, en que Rafael Floranes apuntó sus observaciones [9], hasta su culminación en nuestros días con la aparición de la obra definitiva de Menéndez Pidal, sabemos lo suficiente sobre el papel que desempeñaron los juglares españoles para subrayar la importancia fundamental del juglar particular, ya fuera éste el truhán que cantaba coplas por las calles, ya el poeta de aventajada posición social que entonaba cantares de gesta en los palacios de los reyes. Entre estos dos extremos había otras clases de y tipos afines, pero, dentro de su variedad, todos compart an la función profesional de actuar ante un público. Muchos no eran meros ejecutantes, sino poetas [10]. Los poetas orales tenían que ser competentes en su *mester de juglaría,* en el canto y en el tañer de instrumentos [11]. Esto suponía una maestría artística mayor de la que a tales

---

8 Reyes, *Experiencia,* pág. 47.

9 Rafael Floranes, "Orígenes de la poesía castellana", *Revue Hist que,* XVIII (1908), págs. 343-431. Véase el § 76, "Sobre las memorias antiguas de la poesía vulgar castellana". Las observaciones de Floranes se caron más de un siglo después de la muerte de su autor, gran erudito, yace enterrado bajo la mole inédita de sus obras". Estas son las palab Menéndez y Pelayo, puestas en la advertencia preliminar a las observaciones de Floranes. Éstas no constituyen un trabajo sistemático, sino un manojo de ap tes escritos en las márgenes del ejemplar que Floranes poseyó de la colecció de *Poesías castellanas anteriores al siglo XV,* de Tomás Antonio Sánchez. ranes murió en 1781, y debió escribir sus observaciones sobre el libro de Sánchez muy poco tiempo después que se publicó en 1779.

10 MP, *Poesía juglaresca...,* pág. 53.

11 Menéndez Pidal (*Poesía juglaresca,* págs. 26, 36, 45, 46, 55, 60, 68, 69, 71, 72, 74, 81, 103, 104, 116, 117, 118, 120, 137, etc.) ha re

poetas les concedía el jactancioso autor del *Libro d'Alexandre,* cuando hacía alarde de su *curso rimado* y sus *sílabas cuntadas.*[11] En efecto, la disciplina de los juglares era más rigurosa que la de los poetas que escribían, porque las condiciones de la actuación oral exigían el dominio absoluto de la versificación popular y de los procedimientos formularios, procedimientos predominantemente habituales pero recreados por el poeta[12]. Por un lado, la ejecución musical y, por otro, la siempre renovada composición poética, exigían, pues, primero talento natural y, después, la aplicación de este talento al servicio de un arte más o menos establecido. Los poetas anónimos, que a través de varios siglos desempeñaron la doble función de entretener y educar, heredaron una tradición profesional. Sólo dando la debida importancia a los cultivadores individuales de esta tradición, comprenderemos con la necesaria exactitud el término *poesía tradicional.*

En cierto sentido, la obra poética sí fue un producto colectivo, ya que el autor original dio por supuesto que otros juglares alterarían su creación. El Arcipreste de Hita, poeta juglaresco hasta la médula de los huesos, representa a todo su gremio cuando dice:

---

en su libro sobre la poesía juglaresca muchas ilustraciones de *Las Cantigas de Santa María* y de otros manuscritos medievales, en que aparecen distintos tipos de juglares y algunas juglaresas, cada uno con su instrumento: trompa, albogue o albogón; tambor y tamborete; vihuela de arco, vihuela de péñola y vihuela de rueda, al son de la cual se cantaban las gestas; rota; canón entero y medio canón (especie de cítaras); rabel y laúd; órgano de mano, y otros.

12 No por ser portavoz de la tradición pierde el poeta anónimo de la literatura oral su propia individualidad creadora. Ramón Menéndez Pidal ha comprendido que "la suma de innumerables actos conscientes no puede dar un resultado inconsciente y ciego". Rychner, al negarle al poeta de la literatura oral su individualidad dentro de la tradición, especialmente en cuanto a la necesidad de lograr la unidad artística de un cantar —punto capital de su libro—, lo limita a un papel completamente pasivo: "Ce que nous savons des conditions dans lesquelles le jongleur opère nous avertit que ses moyens ne peuvent pas être originaux et subtils. Le métier de jongleur, le chant public, interdisent absolument la recherche patiente d'une expression singulière et originale" (Jean Rychner, *La Chanson de geste* [Ginebra, 1955], pág. 126). Es cierto que el tradicionalismo no permitía la originalidad idiosincrásica del artista moderno, pero no por eso impedía la originalidad dentro de lo acostumbrado.

*...e con tanto faré*
*Punto a mi librete; mas non le çerraré*
(1626)

*Qualquier ome que l'oya sy bien trobar sopiere,*
*Puede más añedir e enmendar si quisiere.*
*Ande de mano en mano: qualquier que lo pediere.*
*Como pella las dueñas tómelo quien podiere.*
(1629)

Este *pelotear,* como ya observamos, sirve lo mismo para estropear que para perfeccionar. Las modificaciones acertadas muchas veces representarían una callada censura o una colaboración del público. El juglar, que se gana la vida actuando ante este público, tiene que complacerle. La tensión que resulta de su relación profesional con sus oyentes sensibiliza su gusto, al tono del de éstos, determinando indirectamente lo que se ha de quitar, lo que se debe añadir, lo que es preciso cambiar. En la poesía tradicional hay que tener presente, pues, tanto al juglar individual, que, a pesar de su actitud impersonal, es, sin embargo, una persona; es decir, tanto al artista consciente de su arte y técnicamente competente, como a su público, árbitro final.

La importancia del juglar como artista resalta sobre todo en una obra tan extensa, compleja y trabada, como el antiguo *Poema del Cid.* En él sentimos continuamente la presencia creadora del poeta. Pero no dejamos de percibir, al mismo tiempo, la colaboración de otros que "*bien trobar sopieron*", junto a la callada colaboración del público. La triple tensión artística entre poeta original, juglares refundidores, y oyentes, produce obras tradicionales tan dignas de la crítica estética como las de los artistas literatos de nuestra edad libresca. Ninguna obra más digna de un estudio de esta naturaleza que nuestro Cantar.

## La Crítica Estética ante el "Poema de Mío Cid"

Casi todos los juicios sobre la estructura del Poema han sido enunciados incidentalmente, como parte de una crítica ecléctica que abar-

ca, en menor o mayor grado, consideraciones de distintas clases: formales, estilísticas o históricas. Sus autores no analizan minuciosamente la forma y sentido de la obra, ni pretenden hacerlo. Dos críticos, Kullmann [13] y Huerta [14], se han propuesto seguir un método formal, pero sin lograr del todo su propósito por haber juzgado a menudo lo poético según un criterio extrapoético, y por haber examinado los elementos que forman el conjunto —acción, personajes, estilo— aislados unos de otros, no relacionados con el complejo temático que los rige como principio unificador. En cambio, los magníficos ensayos de Dámaso Alonso y Pedro Salinas siguen otro criterio. El estudio de Correa, que se dirige principalmente al problema de la estructura, tiene el mérito de demostrar que la acción principal, o sea la que determina las demás, es la que se desenvuelve entre el rey y su vasallo; pero su concepto de esta acción obedece a generalizaciones históricas que no son del todo aplicables al Poema [15]. Cómo debe acudir el crítico a la historia particular (y no a la generalización histórica e impertinente) valiéndose de la evidencia pertinente para aclarar puntos dudosos de la poesía, lo demuestra Thomas Montgomery en su excelente artículo sobre el incidente del Conde de Barcelona, estudio en que, además, el autor define la función formal del episodio con mucha penetración [16]. Otro trabajo sobresaliente es el de Stephen Gilman sobre las formas temporales del *Cid* [17]. Gilman no considera principalmente la estructura, pero su nítido enfoque, tan concentrado en un aspecto especial, ejemplifica, desde el punto de vista de nuestro propio método, la mayor de las virtudes, la de no dejar de comprender procedimientos especiales a la luz del estilo y creación como conjunto. Se hermana con estas críticas recientes, por la conciencia que tiene de la relación de la parte con el todo, Thomas R. Hart, especialmente en

---

13 Ewald Kullmann, "Die dichterische und sprachliche Gestalt des *Cantar de Mío Cid*", *Romanische Forschungen*, XLV (1931), págs. 1-65.

14 Eleazar Huerta, *Poética del Mío Cid*, Santiago de Chile, 1948.

15 Gustavo Correa, "El tema de la honra en el *Poema de Mío Cid*", *Hispanic Review*, XX (1952), págs. 185-199.

16 Thomas Montgomery, "The Cid and the Count of Barcelona", *HR*, XXX (1962), págs. 1-11.

17 Stephen Gilman, *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"* (Madrid, 1961).

su artículo sobre la importancia estructural de los Infantes de Carrión [18].

Menéndez Pidal no incluye en la bibliografía que pone al fin de su último libro sobre el Cid [19] sus propios estudios cidianos entre los que ejercen la crítica estética, cosa que don Ramón nunca ha dejado de hacer, pues la historia le sirve siempre para iluminar la poesía, y dentro de la exposición histórica nunca deja de ir a parar al significado poético. No podemos prescindir ni de las valoraciones estéticas de su joven madurez ni de las que ha hecho en su edad avanzada. Dos años después de su nonagésimo aniversario, en un trabajo de gran rigor [20], al proponer con razonamientos taladrantes que son dos los poetas del *Cantar de Mío Cid,* asienta definitivamente la unidad del Poema, a pesar de su doble autoría. Esta unidad se debe a la continuidad de inspiración en el arte colectivo, fenómeno central de la forma épica, forma que no se debe confundir con la novela.

No obstante la posición incontrovertible de Menéndez Pidal, para ciertos críticos no es el poema una epopeya típica: Northup [21] lo compara con una novela, Spitzer [22] lo denomina "biografía novelada", y Singleton [23], una combinación entre novela y epopeya. Pero ¿cómo se distinguen, en cuanto a la forma, novela y epopeya? Estos tres escritores no resuelven la cuestión [24].

---

18 Thomas R. Hart, Jr., "The Infantes de Carrión", *BHS,* XXXIII (1956), págs. 17-24. Véase también, por el mismo autor, "Hierarchal Patterns in the *Cantar de Mío Cid*", *Rom. Rev.,* LIII (1962), págs. 161-173.

19 *En torno al Poema del Cid,* Barcelona-Buenos Aires, 1963.

20 MP, "Dos poetas en el *Cantar de Mío Cid*", *Romania,* LXXXII (1961), 145-200, reimpreso en *En torno al "Poema del Cid"*, 109-169.

21 George Tyler Northup, "The Poem of the Cid Viewed as a Novel", *PQ,* XXI (1942), págs. 17-22.

22 Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mío Cid", *NRFH,* t. II (1948), págs. 105-117.

23 Mack Singleton, "The Two Techniques of the Poema de Mío Cid", *RP,* t. V (1951-52), págs. 222-227.

24 ¡Con cuánta razón lamenta Menéndez Pidal la falta de discriminación entre epopeya y novela! "La confusión de la epopeya con la novela histórica", dice, "es una de las confusiones más lamentables en que puede incurrir la crítica. El género al cual pertenece el *Roland* nada tiene que ver con el género del *Ivanhoe* o de *I promessi sposi,* ni mucho menos con la novela caballeresca, que nada o muy poco de historia pretende ser". Dos de los distingos que asien-

Lo dicho basta para justificar nuestro propósito: examinar los juicios de la crítica ante la literatura oral, formular un concepto de forma y estructura como procedimiento crítico, y analizar minuciosamente aspectos fundamentales del estilo en función de la forma.

---

ta nos parecen fundamentales: *a)* "En la novela histórica la intriga novelesca es protagonística y la historia es sólo su escenario; en la epopeya la historia es protagonística y a la vez es el escenario en que la intriga novelesca se desarrolla". *b)* "Las novelas históricas no satisfacen un interés general y permanente, no sufrieron refundiciones continuas a través de los siglos; los cantares de gesta cumplían una función social..., y por eso se renovaban y se conservaban en buen uso". MP, *ChR*, págs. 452-453.

## Capítulo II

# LA LITERATURA ORAL ANTE LA CRÍTICA

### La Crítica Reciente y el Problema de la Literatura Oral

Ciertos representantes de una nueva escuela que podríamos denominar "escuela oralista" niegan que las normas críticas aplicables a la literatura escrita valgan para valorar la literatura oral. Entre los problemas que se plantean con esa afirmación, el principal es el de la unidad orgánica de la composición épica. Uno de los críticos sostiene que la unidad de la epopeya es inorgánica; otro, que no hay que buscarle unidad alguna; un tercero, que su unidad no obedece a necesidad interna sino externa. Conviene recapitular estos juicios por separado.

### J. A. Notopoulos

La voz más terminante ha sido la de James A. Notopoulos. En un artículo que él mismo considera como los prolegómenos a la nueva crítica de la literatura épica, niega que sea aplicable a la estructura de la epopeya el concepto de unidad orgánica que llegó a dominar en la filosofía presocrática y en la medicina hipocrática. Dada la índole oral de la poesía homérica, ¿puede valer este criterio? "La crítica homérica", dice, "tiene que hacerse cargo de que ha llegado la hora de poner los cimientos de una crítica literaria que no sea aristotélica y

fundada en la fisonomía misma de la literatura oral, literatura que se distingue de la escrita por el estilo y por la forma". Reconoce que hasta mediados del siglo v la literatura oral griega presenta varios tipos de unidad, pero insiste en que el tipo predominante es "el de una unidad paratáctica de flexibilidad inorgánica" [1]. Este tipo de unidad primitiva, con elementos más yuxtapuestos que trabados, es el resultado de las condiciones de la producción oral, condiciones que han regido la composición de todas las canciones épicas del pasado y del presente. He ahí el hecho fundamental que determina la parataxis episódica de la epopeya.

### J. Rychner

En su importante libro sobre la *chanson de geste* [2], Jean Rychner sostiene que ni a los juglares ni a sus oyentes les importaba gran cosa la unidad de color y estilo o la cohesión narrativa de una obra, que era imposible de captar en su conjunto. Por el contrario, tenían a gala añadir pasajes totalmente nuevos a la antigua tradición. ¿Cómo se explica esta indiferencia? Se explica por la inestabilidad del auditorio, inquieto y "movedizo" *(mouvant)*, de rústicos bobalicones *(badauds)* (pág. 55); por el carácter secundario que a veces tenía la actuación de los juglares; porque se veían forzados a presentar los cantares no de una vez, sino en varias sesiones. Todas estas circunstancias atentaban contra la unidad orgánica del relato. Otro factor desfavorable se debía a lo variable del cantar mismo: "Las recitaciones eran de lo más inestable", dice Rychner, "porque el arte del juglar no estaba fijado por escrito, sino que era oral, y porque una recitación cantada tiene siempre algo de improvisado. No hay versión igual a otra: según los momentos, el juglar la cantará con más o menos florituras, o la improvisación llevará a sus labios otras palabras, etc." (pág. 33).

¿Cómo se explica, entonces, la innegable unidad de la *Chanson de Roland* (haciendo excepción del episodio añadido, el de Baligant)?

---

1 James A. Notopoulos, "Parataxis in Homer: A New Approach to Literary Criticism", *Transactions of the American Philological Association*, LXXX (1949), págs. 1-2.

2 Jean Rychner, *La chanson de geste: Essai sur l'art des jongleurs* (Ginebra y Lila, 1955), pág. 37.

Porque, dice Rychner, se trata de un caso excepcional. El *Roland* debe su unidad a "une mise par écrit organisatrice" [3], a un arreglo o refundición realizada por un escritor que ordenó y organizó los elementos dispersos. Igual ha ocurrido con los arreglos de ciertas partes del *Kalevala,* obra que no llegó a cantarse en su totalidad hasta que el juglar mismo que la recitaba, Lönrot, la puso por escrito [4].

La proposición fundamental de Rychner es, pues, que las condiciones en que se produce la recitación oral traen como consecuencia inevitable la falta de unidad artística de la composición épica cuando ésta no se somete a la labor organizadora del escritor.

Las manifestaciones más notables de estas exigencias de la producción oral son las fórmulas de recomienzo, las reiteraciones, y los paralelismos que encadenan una tirada con otra. Las fórmulas de recomienzo sirven para avivar el interés, pues se aprovecha el nuevo arranque para encarecer al auditorio los méritos del poema y del cantor; las repeticiones obedecen a la necesidad de informar al recién venido de lo que ya conocen los presentes; los vínculos paralelísticos que unen el fin de una tirada con el principio de la siguiente ayudan a refrescar la memoria.

## A. B. LORD

La voz más sensata de quienes parten en dos la literatura oral y la escrita es la de Albert B. Lord, discípulo y brillante continuador del ilustre Milman Parry, explorador de la literatura tradicional yugoslava. A la infatigable labor de Parry durante su breve vida debemos el haber conservado en discos fonográficos una enorme cantidad de recitaciones hechas por los juglares mismos [5]. Entre los aciertos de Lord, el que más interesa a quienes defendemos la categoría artística

[3] Rychner, *op. cit.,* pág. 36.

[4] *Ibid.,* Rychner, pág. 36. Sobre la posibilidad de que algo parecido ocurriera con el *Roland,* Rychner dice: "Il est extremement difficile de croire à une composition orale de la *Chanson de Roland*".

[5] Se conservan más de 3.500 discos en la "Milman Parry Collection" de la biblioteca universitaria de Harvard; fueron grabados en varias partes de Yugoeslavia entre 1934 y 1935. La colección contiene poesías líricas y cantares acerca de la vida y el arte juglarescos. Véase la descripción de Lord en su libro fundamental *Singer of Tales* (Cambridge, 1960), pág. 279.

del cantar, es su insistencia en lo mucho que significa, dentro del tradicionalismo colectivo, la labor creadora del poeta individual. Al contrario de Rychner, Lord comprende (por haberlo observado directamente en el arte de los poetas yugoslavos contemporáneos) que el recitador de talento ejercita su iniciativa poética con pleno conocimiento de causa. "Sería absurdo suponer", dice, "que un poeta genial [como Avdo Mededović] que ha pensado en forma poética toda su vida, no dominara esa forma lo suficiente como para dejar impreso su pensamiento en ella, y, además, para alterarlo a su gusto" [6]. Lord, además, rechaza muy sensatamente el error común de creer que el estilo escrito es siempre superior al estilo oral, "*ni aun en un principio*" (subraya el autor). Un estilo escrito de cierta calidad supone un trabajo de generaciones. En efecto, cuando la tradición o el individuo se acogen a la letra, pasan de un estilo plenamente formado a un estilo inseguro y embrionario (pág. 134). La literatura oral exige tanto arte como la literatura escrita, y la tradición oral es tan "literaria" (en el sentido más amplio), como la escrita. No se trata de una forma menos elaborada y reflexiva, ni de un pobre y lejano pariente de la literatura, pues las formas orales ya habían alcanzado un notable desarrollo cuando surgieron las escritas (pág. 141).

Las dos formas, pues, la escrita y la oral, tienen sus propias excelencias, y por eso no debemos pensar que la crítica puede aplicar el mismo criterio para determinar el valor artístico de una y otra. Es necesario hacerse cargo de que el ejercicio de la imaginación y del ingenio no le basta al crítico para enjuiciar la especial unidad y originalidad de los poemas homéricos. Por haber pecado en este sentido desde la antigüedad hasta hoy, la crítica no ha comprendido verdaderamente el arte y la grandeza de Homero (págs. 147-148).

En cuanto al problema central de la unidad, Lord, refiriéndose a los principales cantares europeos, incluido el *Cid,* declara que la crítica ha tratado de defenderla fundándose en un criterio puramente artístico o lógico. Pero nunca ha querido ver estos poemas como unidades tradicionales integradas por partes que se pertenecen las unas a las otras en virtud de algo así como *(a kind of)* una necesidad mítica o atracción temática (pág. 206).

---

[6] Albert B. Lord, *Singer of Tales* (Cambridge, 1960), pág. 111.

### R. Menéndez Pidal

Ramón Menéndez Pidal, como Lord, ha visto que está por hacer el estudio sólido y fundamentado de la poética colectiva, pero no por eso rechaza la parte provechosa de la crítica individualista, aunque hace resaltar que a veces se descamina todo un Bédier al considerar un cantar como obra de un poeta del siglo XVII que escribiera para un público educado en la cultura clásica, o bien, por el contrario, yerra un Rychner, mirando los cantares de gesta como obra de un juglar populachero que canta para un público ínfimo de plazas y mercados [7].

En su exposición de un fenómeno básico de la composición oral, a saber, la iniciativa del poeta tradicional en el plano elevado de la compleja creación artística, Menéndez Pidal establece como base de principio un fenómeno afín, en el plano elemental del más simple acto expresivo. Este fenómeno es la colaboración de múltiples iniciativas individuales en la evolución del lenguaje, iniciativas que ya contribuyen, ya se oponen al triunfo de un cambio lingüístico [8]. Don Ramón, oponiendo su teoría a la de los que entienden el cambio lingüístico como resultado de la operación de fuerzas ciegas en seres inconscientes, recapitula la teoría de la escuela saussuriana como sigue:

> La lengua, como institución social, es *algo externo al individuo*, independiente de él, es un caudal depositado en el cerebro de cada hablante y *situado fuera de la voluntad de los depositarios* según F. de Saussure; *escapa de la influencia del individuo*, pues obedece a *fuerzas que operan a tientas..., a través de la inconsciencia de una acción colectiva*, según A. Sechehaye; se da como un *axioma que una parte esencial de la evolución lingüística, en particular los cambios fonéticos fundamentales*, se opera inconscientemente, según V. Bröndal [9].

7 MP, *ChR*, pág. 465.
8 MP, *ChR*, pág. 52.
9 MP, *ChR*, págs. 52-53.

Ahora bien: si no a una inconsciente fuerza colectiva, ¿a qué se debe el establecimiento de formas lingüísticas? Se debe a múltiples iniciativas individuales. Menéndez Pidal compara éstas con los votos de unas elecciones generales, "en que ninguno de los millones de votos puede llamarse inconsciente en el sentido recto de la palabra" (pág. 51).

No es apriorístico el juicio de Menéndez Pidal, como lo son los de los lingüistas citados. Funda aquél su proposición inductivamente en un examen histórico del problema, estudiando atentamente los documentos notariales de los siglos VIII al XII. En estos documentos lo que vemos "es una lucha de encontradas corrientes culturales, nada de fuerzas sociales misteriosas e inconscientes; siempre el individuo, el notario, que escribe luchando con su deficiente latín, unas veces en visible tensión erudita, otras veces abandonándose a la descuidada vulgaridad" (pág. 51).

En la canción tradicional opera el mismo principio, produciendo variantes. Éstas, como los cambios lingüísticos, manifiestan iniciativas individuales, no fuerzas colectivas ciegas como una vez creyó el romanticismo. Estudiando quinientas versiones del romance de *Gerineldo*, el autor del *Romancero hispánico* observa:

> ...todas son casi iguales en su esencia, y muchas son casi iguales en la mayoría de sus versos, pero apenas se halla en una un verso idéntico al de otra, todos los versos tienen variantes, mayores o menores, prueba de que cada recitador siente como suya propia la canción que a la vez tiene como patrimonio de la colectividad, prueba de que cada recitador desarrolla su iniciativa individual, puesta en tensión poética, sin que en ningún momento, en ningún verso, se deje oprimir por una fuerza externa colectiva e inconsciente [10].

---

[10] MP, *ChR*, pág. 52.

También Lord, *Singer of Tales*, pág. 120, ha observado ambos fenómenos en las distintas recitaciones de la misma canción: de una parte la semejanza esencial del asunto, debida al instinto conservador del tradicionalismo, y de otra parte, la cristalización multiforme de la expresión.

Ahora bien: "Todas esas innumerables variantes, pequeñas y grandes, que son la vida de la canción", prosigue el maestro, "debidas unas a cantores inspirados, cultos o rudos, debidas otras a cantores incapaces o zafios, pugnando unas con otras en lucha que asegura el triunfo a las que hallan más favor en el público", constituyen una labor colectiva que hasta en sus mínimos detalles es obra de un individuo. A esta colaboración "no hay razón válida para calificarla de obra inconsciente, no hay razón ninguna para desechar su poesía como no congénere ni asociable a la poesía de autor único individual". Secunda a Croce, y lo cita, sosteniendo que no hay dos categorías diversas de poesía [las que Croce, valiéndose de términos impropios, denomina *poesía de arte* y *poesía popular*] sino sólo una: "Hay una poesía popular bella y otra fea (no-poesía), lo mismo que hay no-poesía en la llamada poesía de arte, 'ma dove la poesía popolare è poesia, non si distingue di quella d'arte e, nei suoi modi, rapisce e delizia' ".

Como Croce, pues, Menéndez Pidal llega a la conclusión de que la poesía tradicional tiene una categoría artística, frente a tantos que la niegan [11].

## Valoración de Juicios y Criterio de este Libro: Observaciones generales

Las investigaciones de Parry y Lord han fundamentado el proceso de la actuación oral en condiciones reales de tensión poética que hacen renovarse la canción épica cada vez que se presenta.

Muy útiles han sido los estudios de los distinguidos oralistas norteamericanos y (no lo olvidemos) del investigador que les preparó el camino, Matías Murko. A veces su voz ha pecado de parcial, arbitraria y perentoria. Pero es conveniente atender a lo que nos puedan enseñar para evitar la miopía de la crítica individualista, que tiende a juzgar muy cerca de su propia sensibilidad y de sus propios tiempos. Sin embargo, estos oralistas, en su entusiasmo, a veces desmesurado, de ultracorrección, han incurrido en su propia cortedad de vista.

Ello se debe, creemos, a que han dedicado su mayor atención a la causa material formularia, y a la causa eficiente, casi pasando por alto

---

11 MP, *ChR*, pág. 52.

la causa formal. En otras palabras, se han limitado a analizar con gran minuciosidad los componentes formularios (procedimientos narrativos, temas, motivos, mitos, tópicos, fórmulas verbales), pero sin pasar de ahí. Algunos de ellos se han percatado, desde luego, del virtuosismo genial de algunos poetas; han observado que nunca un cantor reproduce exactamente la canción recitada por otro; han visto con interés que el mismo cantor, al repetir una canción, nunca lo hace del mismo modo. Todos estos hechos revelan, en el acto de re-creación, una indudable y consciente operación organizadora. Sin embargo, ninguno de los críticos oralistas se ha fijado de cerca en dicha operación, en lo que *poéticamente hacen* y *forman* estos juglares como creadores individuales [12].

Nos parece que los oralistas han cometido un pecado estético de omisión al rechazar la crítica de las formas como una antigualla pedantesca y cubierta de polvo aristotélico. Su parcialidad se debe a un interés predominante por la causa genética tradicional como centro de la historia de la literatura oral.

No se puede negar que importa mucho ubicar la composición épica en el ámbito de su forma genérica. Sin embargo, no basta la identificación general. Vista así, una canción es como un árbol más dentro de un bosque, un ejemplar más de su clase, lo que, muchas veces, hace perder de vista sus particularidades poéticas.

Lo que proponemos, aprovechando los datos fehacientes de un arte vivo sacado a luz por estos brillantes investigadores, es tratar de determinar las particularidades, el especial valor formal, de una canción individual como manifestación de una poética colectiva. Para lograrlo, nos parece que se debe partir del principio que rige la creación de todo objeto compuesto de elementos ordenados, principio que la cogitación apriorística ha intuido como necesidad universal y que la ciencia inductiva ha demostrado ser una constante de las cosas hechas por el agente creador: éste es el principio de la unidad.

---

[12] Lord incluye en su libro *Singer of Tales* tres apéndices valiosos (comparación de dos textos de "Bečiragić Meho" recitados por Petar Vidić). A lo largo de su exposición crítica analiza muchas de las variantes en el plano de la crítica cualitativa. Lo que falta es una demostración de la función formal de las variantes de una canción particular en el plano de la crítica específica.

## El concepto de unidad "inorgánica"

Por falta de método, o a lo más, a causa de un método adventicio, uno de nuestros eruditos ha rechazado la crítica de base formal hasta el extremo de tener por inadmisibles las conclusiones empíricas de Aristóteles sobre la unidad orgánica de los poemas homéricos [13]. Propone reemplazarlas con el concepto de "unidad inorgánica".

Es un concepto incomprensible. O, mejor, una contradicción de términos. En primer lugar, si consideramos el adjetivo "inorgánico" en su sentido literal de "inerte", una forma "inorgánica" de arte carecería de la vida que le es propia, es decir, de la virtud para funcionar a su modo, siendo este modo la dinámica del efecto formal producido por la eficacia sintética de los elementos poéticos, por medio de los cuales el poeta crea una correlación objetiva de su intencionalidad inicial. Ésta, aunque no se refleje de un modo exacto en el ánimo del receptor, es suficientemente poderosa para crear en el sujeto sensible una intencionalidad final correspondiente. Si resulta insensible la intencionalidad final, no deja de ser perteneciente al estímulo en sentido negativo al menos [14]. En segundo lugar, si consideramos el adjetivo "inorgánico" en su sentido figurado de "lo mal concertado por faltar al conjunto la conveniente ordenación de las partes" (que es lo que acaso Notopoulos quiera decir cuando habla de "flexibilidad inorgánica"), lo que en esta suposición no es exacto —tratándose de amplias formas literarias como algunos de los cantares épicos y la novela de múltiples perspectivas y de curso exploratorio como el de un río caudaloso de vastas sinuosidades que al fin desemboca en un mar de plenitud significativa— es que semejantes formas, para vivir su vida artística, tienen que organizarse a su modo, según sus propias exigencias, ni más ni menos que las formas de configuración rigurosa, de trabazón ajustada, de tolerancias mínimas. Notopoulos no ha visto que no se trata de formas orgánicas e inorgánicas sino de distintas clases

13 Notopoulos, "Parataxis...", pág. 1.

14 "Intencionalidad inicial (del hablante)" e "intencionalidad final (del oyente)" son adaptaciones de los términos "significado inicial (del hablante)" y "significado final (del oyente)" de Dámaso Alonso, *Poesía española*, pág. 602.

de organismos. Por eso sostiene que la forma de la tragedia es orgánica, acaso porque su medida es de una magnitud fija, porque es más fácilmente divisible su trayectoria entre el principio y el fin, porque presenta una acción solamente, porque en ella todo se mueve para ejercer su debido efecto, porque el héroe debe caracterizarse por ciertos rasgos, porque en la etapa de máximo desarrollo del género la trabazón de las partes es hipotáctica. En cambio, tiene por "inorgánica" la forma de la épica porque permite más de una acción, su extensión es mayor, los personajes son muchos, y, particularmente, porque la trabazón es paratáctica y flexible.

No creemos que valga la diferenciación. Lanzarse contra la unidad inorgánica en cualquier creación lograda es combatir con molinos de viento. Hasta las formas sueltas e incompletas no dejan de tener su vida, aunque sea defectuosa.

Conviene decir algo más sobre las formas amplias, porque puede entenderse que para Notopoulos una de las causas principales del carácter "inorgánico" de la epopeya es su flexibilidad. Es cierto que en un cantar (como en una novela) pueden añadirse episodios que no sean indispensables al sistema nuclear de incidentes imprescindibles. Sin embargo, el sistema nuclear, el *asunto* (definido aquí unívocamente como la relación causal de sucesos esenciales), no se desorganiza ampliándolo con sucesos episódicos pertinentes [15]. En efecto, los episodios que amplían y elaboran la acción de una manera lógica, y hasta los que se desvían del camino recto de la narración siguiendo senderos colaterales, realzan la forma todavía más, al obedecer a lo que Lord llama la fuerza del "pensamiento analógico o pensamiento asociativo" [16] de toda poesía oral.

Conclusión: No se trata de formas orgánicas, por una parte, y de formas inorgánicas por otra. Se trata de distintas especies de organismos. El criterio para juzgarlas como tales no es absoluto sino relativo, pues la constitución del organismo es determinada por su eficacia artística, que no es igual en las distintas condiciones de su fun-

[15] No se debe definir lo "pertinente" con demasiado rigor. Recuérdese, por ejemplo, lo pertinente que es "El curioso impertinente" del *Quijote*, intercalación para nada forzosa en la continuidad narrativa, pero imprescindible como parte del complejo temático.

[16] *Singer of Tales*, pág. 159.

cionamiento. Las condiciones en que funciona una tragedia, es decir, en las que ésta puede ejercer la virtud especial de su género, no son las mismas que las que determinan la actualización de un cantar épico. Para la tragedia son muy importantes la intensificación afectiva, la concentración encauzada del ímpetu, la única resolución culminante, y, particularmente, las acciones y reacciones violentas de un conflicto sin interrupción episódica. Para la epopeya lo que importa es mantener vivo el interés en un tono pausado de cuento, de dignidad histórica tradicional, de aorismo, es decir, manejando portentos que se saben ya ocurridos, asociaciones y analogías míticas y heroicas, admiración ante las hazañas de Ulises, Aquiles, Rodrigo, Roldán, Sigfrido, o reprobación ante grandes iniquidades, como el asesinato del rey don Sancho por instigación de sus hermanos, la terrible doña Urraca (*femina mente dira*), y don Alfonso, o la muerte de los siete Infantes de Lara tramada por su tío Ruy Velázquez, o el envenenamiento de que hace víctima a su esposo la condesa traidora. Además, en la epopeya, el juglar, presente ante su público, despliega la retórica de su arte dramático-narrativo; comenta en voz alta, apostrofa a los oyentes. Éstos oyen de sus labios lo que quieren que diga. Aquellas palabras reflejan, pues, el punto de vista colectivo. El juglar habla como portavoz y como eco de una colectividad, no como novelista que trata de convertir al lector a su propio punto de vista. La retórica del juglar no es un elemento estructural en sí, pero le vale para subrayar afectivamente los puntos críticos de la narración.

## La unidad de la composición épica y las condiciones de la actuación oral

Como hemos visto, J. Rychner atribuye lo que él supone ser falta de unidad de la *chanson de geste* a las circunstancias concretas de su recitación oral: el ínfimo auditorio, tan distraído como inquieto; el carácter populachero del juglar, mera criatura de este auditorio; la necesidad de fragmentar la recitación en varias sesiones. Sólo si se eliminan estas circunstancias por medio de una "mise par écrit organisatrice", puede producirse un cantar artísticamente estructurado. Se-

mejante intervención es lo que explica la unidad de la *Chanson de Roland.*

Conviene añadir algunos detalles más a los juicios señalados para interpretarlos justamente y para oponerles los reparos necesarios.

En el tercer capítulo de su libro, capítulo clave cuyo propósito es demostrar cómo de un modo casual se agrupan y crecen las partes de una recitación, Rychner resalta el carácter rústico del público, diciendo que el juglar repite ciertas partes de lo que ya ha cantado para poner al corriente a todo bobalías que se allegue al corro, o simplemente para refrescar la memoria de los oyentes (pág. 55). Ya antes, en una de las páginas introductorias había dicho que los bobalicones reunidos tenían que pagar para escuchar al juglar (pág. 14). Nuestro autor, pues, tiene presente a un público de ínfima categoría. Menéndez Pidal, refiriéndose a su libro, dice: "[Rychner] rebaja la calidad del juglar negándole el nombre de *poeta,* pues tiene el oficio de simple *cantor* para bobalicones boquiabiertos, que prestan a los versos igual atención que a las volteretas histriónicas" [17]. La opinión vale, porque, aunque en otro capítulo el investigador francés diga que los juglares actuaban no sólo en plazas y ferias, sino también en las mansiones de los nobles, y aunque, además, afirme que el talento de los juglares era desigual (pág. 17), el tipo de juglar y auditorio que aduce para demostrar uno de sus puntos capitales, a saber, la endeble trabazón de las partes de un cantar, es precisamente el tipo inferior de ambos. Basten para enmendar el bajo concepto que Rychner tiene del juglar, las siguientes palabras de Menéndez Pidal: "Los juglares épicos no se dirigen especialmente a un público tosco ni a un público refinado; cantan para toda la sociedad francesa, y aun puede decirse que frecuentan más la clase caballeresca, cuyos grandes hechos celebran" [18].

La necesidad de dividir la recitación de un cantar extenso en secciones ¿determina su estructura íntima en mayor o menor grado? La contestación que Rychner da a esta pregunta no es inequívoca. Sin embargo, el juicio que pronuncia al fin de una serie de interrogaciones le muestra inclinado a creer que dicha división influye en la composición: "Il ne semble pas impossible", dice, "que la teneur ha-

[17] MP, *ChR,* pág. 45.

[18] MP, *ChR,* págs. 444-450.

bituelle d'une séance ait exercé quelque influence sur la composition des chansons" (pág. 48). Menéndez Pidal opina: "Poesía cantada en varias sesiones no es diferente de poema leído en muchas sentadas de recreo". Estamos de acuerdo con esta opinión (*ChR*, pág. 449).

Las declaraciones explícitas de Rychner entrañan una suposición inadmisible: que una pura necesidad externa, la del auditorio distraído y movedizo, es lo único que rige la composición oral, y ello elimina de la conciencia del poeta toda tendencia organizadora.

Nuestro profundo desacuerdo con esta suposición se apoya en un hecho demostrable: el poeta oral, como cualquier poeta, obedece, ante todo, a la necesidad primordial de dar forma a la materia de su creación. En el terreno práctico, el hecho mismo de moverse y rebullir los oyentes, o el de otras distracciones, son circunstancias que luchan con la finalidad primaria del recitador: establecer y mantener la tensión poética, valerse de todos los recursos de su arte para que no se desvirtúe la fuerza que lo une a sus oyentes [19]. Que esto es lo que le importa más que nada al juglar, Rychner mismo, sin darse cuenta, lo hace constar citando versos dirigidos por el recitador a sus oyentes con el propósito de establecer y mantener dicha tensión [20]. A través de su larga y rigurosa formación, el buen juglar demuestra su maestría superando a sus rivales en el arte de plasmar la materia formularia. Conviene aprovechar las observaciones de Murko y de Lord para comprobarlo.

---

19 Lord, *op. cit.*, pág. 16: "La inestabilidad del auditorio exige al cantor un considerable esfuerzo de concentración, hasta para poder empezar su actuación; también somete a la más dura prueba su pericia histórica y su maestría narrativa para mantener viva la atención del auditorio".

20 Ejemplos dados por Rychner, págs. 10, 11, 12:

Guillaume: *Plaist vus oir de granz batailles e de forz esturs*
Couronnement: *Oiez, seignor, que Deus vos seit aidanz!*
Prise: *Oez, seignor, —que Deus vos beneïe*
Moinage: *Boine canchon plaist vous a oïr*
Raoul: *Oiez chançon de joie et de baudor!*

Estas fórmulas de comienzo son todas para establecer la tensión poética, o más bien, para aprovechar el interés que ya ha establecido la tensión potencialmente.

Para perfeccionarse, el juglar se somete a la disciplina técnica desde su primera edad hasta su madurez. Matías Murko, el precursor de los estudios de literatura oral en el Mediodía eslavo, observó que la formación de los cantores yugoslavos empieza desde la infancia, en las rodillas del padre o del abuelo, sigue en el contacto directo con el público desde la edad de diez años, y llega hasta eso de los veinticinco. Los que quieren sobresalir en su arte se acogen a la persona de un cantor y viajan con él[21]. Según Parry y Lord, el aprendizaje puede iniciarse en edad un poco mayor. El cantor Alija Fjuljamin cuenta que su abuela le regaló una guzla cuando tenía diez o doce años, y que fueron tres cantores los que le enseñaron la mayor parte de su repertorio[22].

Hay un hecho fundamental en su educación que obliga al cantor a ejercitar su facultad ordenadora: el novicio *no aprende un texto de memoria,* sino que aprende a dominar la materia poética para *manejarla* mejor. Estudia las fórmulas verbales, pero también los procedimientos narrativos que sirven para encadenar los incidentes de la fábula, lo cual supone el desarrollo de su capacidad de organización. Nos parece evidente que esta capacidad está latente en todo sujeto que se pone a contar un relato, forma de decir que consiste por antonomasia en vincular incidentes. Lord ha observado que lo que distingue al gran cantor es su talento para dar un perfil nítido (*"clearness of outline"*)[23] a la canción de su repertorio que trata de perfeccionar.

Creemos que el juglar medieval no tuvo más remedio que someterse a semejante disciplina. Si tenemos razón, no cabe duda de que el criterio de composición de los cantares de gesta es este criterio interno de organización que ha regido toda la vida poética del juglar. Las distracciones que puedan ocurrir no son suficientes para torcer la dirección narrativa que se ha trazado, porque con anterioridad a su canto sabe muy bien lo que va a hacer, especialmente si la canción forma parte de su repertorio, ya que, como señala Lord, uno de los

---

21 Matías Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle* (Paris, 1929), citado por Rychner, *op. cit.*, pág. 24.

22 A. B. Lord, *Singer of Tales,* pág. 23.

23 El mismo perfeccionismo se ha notado entre ciertos cantores de la *byline* rusa, los llamados cantores "intensivos". Véase Aloïs Schmaus. "La Byline russe et son état actuel", *La Table Ronde,* núm. 132 (1958), pág. 119.

dos móviles principales del juglar a través de su carrera es pulir y perfilar cada vez más lo que ya sabe (el otro es aprender nuevas canciones)[24]. Un juglar excepcional, como hemos visto, es capaz de retener una canción completa oída sólo una vez[25], sin tener que repasarla mentalmente antes de cantarla; pero no la repite palabra por palabra, sino que la refunde con las suyas propias y la amplía notablemente, como en el caso de Avdo Mededović[26], lo que demuestra cuánto le importan a un buen poeta oral los pormenores de estructura. De vez en cuando, un juglar que ha oído una canción sólo una vez prefiere esperar uno o dos días para ponerla en orden antes de presentarla al público. Así consta por el testimonio del cantor Sulejman Makić. A la pregunta "¿Por qué necesitas dos días antes de repetir la canción?", Sulejman contesta: "Hay que pensarla bien para que cale poco a poco y no se olvide nada..."[27].

Lo que se saca en limpio de lo dicho es que el poeta genial llega a ser dueño absoluto de un cantar que ha hecho suyo, y que es capaz de recrear íntegramente una canción nueva que haya oído una sola vez. Otros poetas, o por falta de confianza, según Lord, o por grandes deseos de perfección, insisten en meditarla bien antes de presentarla. De cualquier modo, lo que importa es el dominio de la canción entera *en sus grandes rasgos*. Los detalles formularios son producto de su voluntad poética.

Es cierto que el hecho de la concepción total de un poema épico por un cantor sólo ha podido comprobarse directamente en el caso de los poetas orales de nuestra época; pero es del todo lógico suponer que los juglares antiguos crearon del mismo modo.

Pues bien: el testimonio de cantores contemporáneos no permite dudar que el buen poeta oral tiene muy clara en su mente la confi-

---

24 *Singer of Tales*, pág. 26.

25 En el texto de Parry (discos 1.322-23 [I, págs. 265-266]) citado por Lord, *op. cit.*, pág. 26, el interlocutor Nicola le pregunta a Sulejman Makić: —Si me oyes cantar una canción sólo una vez ¿podrías recordarla inmediatamente? Sulejman: —Sí, te la podría cantar luego al día siguiente. Nicola: —¿Aunque la hubieras oído sólo una vez? Sulejman: —Sí, por Alá, si la oyera sólo una vez acompañada por la guzla.

26 Lord, *op. cit.*, pág. 81.

27 *Singer of Tales*, pág. 26.

guración total de un cantar. Sólo una minoría de lerdos que nunca acaban de aprender (según Lord) y en vano aspiran a ser competentes, carecen de capacidad suficiente para llevar a cabo un sistema de fórmulas acertadas y una coherente estructuración en lo temático y lo artístico[28]. Estos inhábiles cantores pueden enseñarnos mucho, pero lo que más nos interesa es el ejemplo de los grandes poetas. Éstos, re-creando oralmente, llegan a ser tan capaces de plasmar una forma literaria como cualquier poeta de la llamada "literatura de arte".

Es cierto que en la epopeya los procedimientos que se emplean para vincular las partes —especialmente la parataxis—, son distintos de los que suelen usarse para lograr la trabazón hipotáctica de obras librescas, pero no por eso debe suponerse que ello sea contraproducente para la unidad. Por ejemplo, las fórmulas de recomienzo no separan lo tajantemente nuevo de lo anterior, sirven también para encadenar una parte del conjunto con otra. Y, como veremos más detenidamente, algunas reiteraciones como las series gemelas desempeñan una función de intensificación lírica, de énfasis narrativo, o de variedad paralelística, más que la de poner al corriente a los bobos que menciona Rychner.

En lo que se refiere a la interrupción de un cantar extenso por las pausas que median entre las varias sesiones, se puede añadir a lo ya dicho[29] que las pausas entre sesiones y las distracciones durante una sesión no podían distraer la atención del oyente medieval, que conocía el asunto tradicional cantado, tanto como parecidas pausas y distracciones desvían la del lector moderno que lee una obra de asunto desconocido, una novela, por ejemplo.

Tratándose de canciones con noticias de última hora, éstas confirman el suceso a los que lo presenciaron; y lo hacen saber, como el periódico actual, a los que no estuvieron presentes, por ejemplo cuando, en el romance de *Álora la bien cercada,* el magistral poeta anónimo canta las nuevas de la muerte del Adelantado Don Diego de Ribera, o cuando otro juglar, lamentando el suicidio de una mujer del pueblo abandonada por su amante noble, nos informa:

---

28 *Singer of Tales,* pág. 26.

29 Véanse págs. 31-32.

*Tristes nuevas, tristes nuevas,*
*han llegado de Sevilla;*
*se ha casado el Duque de Alba*
*con mujer de gran valía.*

Las noticias de interés inmediato se novelizan y se convierten en leyenda, y a través de las décadas, gracias a la labor ya no sólo informadora, sino, además, formadora, de los juglares, lo que empezó por ser noticia acaba por ser tradición que todo aquel público cultural y espiritualmente homogéneo posee como común tesoro. ¿Qué necesidad tenía un español de que le contaran todos los sucesos que precedieron a la muerte del Rey don Sancho por traición de Vellido Dolfos? ¿Por qué otra razón iban a presentar tantos romances sólo el momento culminante de una historia, sino porque lo que se celebra ya es universalmente conocido? Ni las pausas entre sesiones ni el posible movimiento de oyentes podría fraccionar el recuerdo que éstos tenían de los sucesos cantados; ni una ni otra de estas circunstancias podría romper la integridad narrativa de un cantar, ni quitarle la dignidad literaria de la historia, dignidad que, como dice Menéndez Pidal, la epopeya siempre conservó.

Queda por explicar la aparente libertad estructural de los cantares estudiados por Rychner, si es que en efecto su construcción es tan libre como él declara. No pertenece a este estudio la tarea de verificar o negar sus conclusiones en torno a materia tan vasta. Sin embargo, persuadido de que no se debe rebajar la calidad del juglar como poeta, me permito preguntar si estos cantares acaso no ejemplifican un tipo de unidad defendible dentro de las normas menos rigurosas de un género amplio y dentro de la mentalidad medieval. Es cierto, por ejemplo, que para la mentalidad moderna, el episodio de Baligant del *Roland* es una intrusión; pero dentro de las vivencias de aquella época este episodio pudo ser forzoso. Así lo cree Martín de Riquer, a cuyo punto de vista me inclino [30].

---

30 Martín de Riquer, *Los cantares de gesta franceses* (Madrid, 1952), página 87.

Finalmente, llegamos al punto capital de Rychner: la unidad de la *Chanson de Roland* es excepcional; se debe a la intervención organizadora de quien la ordenó al ponerla por escrito.

Para refutar esta tesis inaceptable remito al lector al estudio que Menéndez Pidal ha dedicado al poema transpirenaico, estudio que es flor lozana de su nonagésimo aniversario [31], recapitulación brillante y ensanchamiento de los puntos capitales de toda su larga labor anterior en torno al tradicionalismo. Allí demuestra inequívocamente cómo la poetización colectiva, sin necesidad alguna de la pluma, actuando por concurrentes iniciativas individuales desde antes de los tiempos de la Nota Emilianense [32] de 1065-75 hasta la versión hoy conocida, ha podido formar este portento de arte, esta glorificación épica del heroísmo desmesurado en que "la naturaleza toda, el cielo y el suelo de Francia se estremecen catastróficamente por la muerte de Roland" [33]. Menéndez Pidal no sólo no rechaza la tesis que sostiene la existencia de un juglar colaborador de extraordinarias dotes, sino que la sostiene:

> Hubo sin duda alguna refundidor genial que elevó el nivel del poema y que introdujo alguno de esos cambios, pero la anonimia tradicional le impone una plena adecuación al común sentir de los tiempos, y a la vez esa uniformidad espiritual característica del primitivismo le daba el poder de elevar hacia sí el genio de otros colaboradores subsiguientes. Es una completa arbitrariedad el suponer que fue la versión

---

31 MP, *ChR*, especialmente las págs. 435-467.

32 Ha sido de enorme valor para establecer documentalmente la tradicionalidad del asunto rolandiano el extenso artículo de Dámaso Alonso, "La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense", en RFE (XXXVII), páginas 1-94. La nota, de dieciséis líneas, fechable entre 1065-1075, resume la leyenda de Roncesvalles y acusa fuente juglaresca, sin duda un cantar épico perdido al que se da el nombre de *Chanson de Rodlane*, por ser esta variante del nombre de Roldán la que se encuentra en la nota. "La *e* de *Rodlane*", dice Menéndez Pidal (*ChR*, pág. 379), "sólo tiene una explicación posible, explicación clarísima, pero no en el terreno de la lengua común, sino el de la lengua literaria. La *e* superflua, contraria a todos los usos de la lengua corriente a partir de la mitad del siglo XI, se halla como habitual y constante en las rimas de todos los textos épicos españoles conservados (y sólo en los épicos) desde el *Poema de Mío Cid* en adelante...".

33 MP, *ChR*, pág. 454.

de Oxford u otra próxima anterior la que dio calidad artística y sentido heroico a la leyenda tradicional, y que todo lo anterior no era nada más que materia iliteraria y amorfa [34].

El refundidor genial cuyo papel le parece importantísimo a Menéndez Pidal es el mejor de los que "*bien trobar sopieron*", no un refundidor letrado. Pero creemos necesarias ciertas preguntas críticas: ¿No era imposible copiar con rapidez y fidelidad una epopeya que se cantaba ante un auditorio? Y si un juglar, apartado de su auditorio dictó la canción especialmente para que algún copista la escribiera, ¿pudo al dictar reproducir fielmente lo que cantaba en público? A estas preguntas creemos que sólo puede contestarse que no tuvo más remedio que alterarse el original cantado al ponerlo en limpio. Sin embargo, aun así, las alteraciones no bastarían para desvirtuar dicho original, pues las mismas fuerzas de la tradición, que según Menéndez Pidal se impusieron al refundidor oral, se impondrían al copista letrado.

### ACIERTOS Y LÍMITES DE LA CRÍTICA DE A. B. LORD

Las valiosas investigaciones que A. B. Lord ha llevado a cabo partiendo de las de su maestro Milman Parry, han confirmado con pruebas vivientes las proposiciones fundamentales de Menéndez Pidal: la tradición se renueva y se recrea sin cesar; la iniciativa individual del poeta es de suma importancia; la poesía oral tiene su luz propia y es el fruto de un arte tan acabado como el de la mejor literatura escrita. La contribución más importante de la pareja estadounidense ha sido su definición de la fórmula épica y sus análisis minuciosos de las manifestaciones formularias. En adelante, ningún investigador de la literatura oral podrá prescindir de sus hallazgos. Varios de los puntos capitales de nuestro argumento se apoyan positivamente en sus verificaciones.

Desde el punto de vista de este trabajo, sin embargo, la gran laguna en el pensamiento de Parry y Lord es no haber tenido en cuen-

34 MP, *ChR*, pág. 418.

ta lo que denominamos la "necesidad interna" de la creación poética. Lord, por ejemplo, sólo se ha fijado en la necesidad externa de los valores genéricos, valores que suelen manifestarse a través de las fórmulas épicas. Al decir que estos valores reflejan una necesidad externa, sugerimos que, como vivencias generales del mundo épico, los temas diseminados reflejan la experiencia colectiva. Por supuesto, esto no impide que dichos valores, procedentes del ámbito espiritual, se asimilen a la forma del poema particular, fundiéndose con los valores formales de necesidad interna. Éstos son los que se ajustan a las exigencias de la forma artística. Lo que Lord pasa por alto, pues, es la específica función formal de los elementos poéticos formularios, aduciéndolos más bien como manifestaciones de lo que generalmente ocurre. No plantea la cuestión de lo que una fórmula, un motivo, un tema, un tópico, representan como exposición de una intención especial.

Lord hace constar la falta que hemos mencionado, en el breve capítulo de su libro dedicado a la epopeya medieval. Al referirse al *Roland,* no hace más que señalar: *a)* la fuerza tradicional que tiene el episodio añadido de Baligant; *b)* los paralelismos de significado mítico entre *Beowulf* y el *Roland*[35]: el arrancarle Beowulf el brazo a Grendel y el cortarle de un tajo de espada Roldán el suyo a Marsile; el solazarse Grendel, después de herido, con su madre, y Marsile, después de su derrota, también herido, con su mujer. En ninguno de estos casos se aquilatan exactamente los elementos comparados, ni se para mientes en la función formal de la variante mítica, si es que, en efecto, se trata, en cada caso, de una variante. Pues, ¿se puede equiparar una oración con el fragmento de una espada? Y si hay analogía, ¿se produce en todo momento por asociación mítica, o es posible que ciertas causas y sus efectos se manifiesten a fuerza de necesidad lógica? De que obra poderosamente la fuerza mítica en la epopeya no puede caber duda, pero no es necesario atenerse a casos dudosos para demostrarlo, es preciso que la filiación de fenómenos afines sea más evidente, como lo es, por ejemplo en la reaparición del tema de la es-

---

35 Lord, *Singer of Tales,* págs. 206-207. Tiene por incidentes paralelos la oración que en el último momento le da la fuerza necesaria a Carlomagno para vencer a Baligant, y el hallar Beowulf, durante su lucha con la madre de Grendel, la espada de un gigante que le sirve para matar al monstruo.

pada mágica en los cantares que Menéndez Pidal trae a colación al tratar de los cuatro tajos de Durendal en el *Roland*. Ocurre con algunos especialistas de mitos y fórmulas épicos algo parecido a lo que con algunos especialistas del "topos". Se fijan hasta la saciedad en los tópicos que ven repetirse en las obras de los más distintos tiempos y países, pero muchas veces ni los unos ni los otros piensan el concepto del mito o del tópico con la necesaria precisión. Como dice Menéndez Pidal,

> no distinguen entre aquello que se le ocurre espontáneamente a cualquiera, a todos, y lo que lleva un sello personal; no pone[n] aparte las expresiones espontáneas, impuestas por la naturaleza misma de las cosas, por la lógica del pensamiento o de la imaginación, y el tópico literario, caracterizado por contener alguna singularidad de forma interna o externa, inventada por un autor, sea conocido o anónimo [36].

Estas palabras de Menéndez Pidal indican el sumo cuidado con que distingue entre fórmulas falsas y verdaderas, cuidado que todo investigador de la literatura tradicional debería imitar.

### R. Menéndez Pidal: investigador y crítico preeminente de la literatura oral

A través de su larga vida, Menéndez Pidal ha llegado a ser el conocedor más profundo de la literatura oral, de los juglares que la transmitieron y de la naturaleza del tradicionalismo.

Lo que particularmente distingue a Menéndez Pidal de los investigadores cuyas ideas he tratado de aquilatar es: el equilibrio justo entre *a)* la consideración del denominador común en las múltiples formas épicas, y *b)* la consideración de lo que singulariza al poema particular. Este equilibrio lo logra mediante un rigor intelectual que le

[36] MP, *TPC*, págs. 100-101. Véase también la excelente reseña de María Rosa Lida de Malkiel sobre E. R. Curtius, *Zur Literarästhetik des Mittelalters*, en *RPh*, V (1951-52), págs. 90-131.

exige explicaciones cabales y una visión integradora basada en juicios inductivos.

Su estudio del *Roland* nos ofrece un buen ejemplo de cómo opera su método discriminatorio. Cuando explica el significado de los cuatro tajos de la espada mágica de Roldán que tiene reliquias guardadas en la empuñadura, resalta el hecho de que se trata de una fórmula muy difundida. También señala las manifestaciones de dicha fórmula a través de varios siglos, desde los cantares épicos franceses y alemanes hasta los romances carolingios en el siglo XVI [37]. Pero, además, consciente del arte especial de la obra particular y de lo que la hermana con sus congéneres, se fija en una peculiaridad muy significativa: al contrario de otros cantares, la poesía del *Roland* no quiere recordar al mágico forjador de la espada:

> El cristianismo se ha interpuesto haciendo consistir el poder sobrenatural de una espada, *no en artes mágicas, sino en santas reliquias guardadas en el pomo de la empuñadura, y esto es lo que avalora la espada de Roland, héroe de una guerra de cristiandad, bendecida por la presencia del obispo Turpín* [38].

Este ejemplo, a nuestro parecer, demuestra cómo la crítica cualitativa y la crítica específica deben integrarse. Así se aclara tanto la asociación mítica como la función formal del elemento tradicional.

La crítica estética de Menéndez Pidal se funda en consideraciones de la tradición, pero nunca deja de ir a parar a lo que dentro de lo tradicional se manifiesta como obra de una iniciativa individual.

Así creemos que se debe llevar a cabo el estudio de la poética colectiva.

## La Estética Reciente

Entre los varios métodos y teorías de la estilística más reciente conviene señalar dos tendencias: *a)* una escuela combativa muy de

---

37 MP, *ChR*, pág. 461.
38 MP, *ChR*, pág. 461.

moda en nuestro lado del Atlántico, la de los llamados *New Critics*, y *b)* la que los anteriores suelen denominar, despectivamente, "Neo-Aristotélica". Los menos sensatos entre los primeros, a los cuales llamaremos verbalistas individualistas, examinan el significado de la palabra con criterio subjetivo. Como en un espejo, ven en la palabra el reflejo de su propia sensibilidad, a veces una sensibilidad delicadísima. Los segundos, atribuyendo a la palabra un valor instrumental, le dan el último lugar en la jerarquía de las conocidas partes cualitativas aristotélicas [39]. Les interesa, sobre todo, la causa formal que anima la materia verbal como organismo.

Esta segunda escuela, cuyo representante más respetado es R. S. Crane, se aproxima al poema en la perspectiva causa-efecto. La primera, cuando es acertada, se aproxima en la perspectiva contraria.

## Un método adecuado

Como hemos sugerido, ambos métodos pueden valer, con tal que cada uno implique al otro. Pueden valer ambos, si aceptamos lo esencial de la siguiente proposición de Leo Spitzer: "La palabra no es ni más ni menos que la cristalización externa de la forma interna" [40].

---

39 Véase R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, 1953, pág. 75: "La palabra es de suprema importancia, porque si no se usa con acierto en un poema, todo lo demás se malogra; pero forzosamente desempeña la función menos importante en la jerarquía de partes cualitativas, por el simple hecho de que, dado el dominio de la lengua por el poeta, el problema de lo que la palabra ha de ser efectivamente no se puede solucionar sino hasta que el poeta ha resuelto todas las complejas dificultades que presenta la construcción compleja de su objeto".

Estamos de acuerdo. Problemas de construcción se presentan tanto en la parte más mínima del poema como en su conjunto. Los acertados hipérbatos gongorinos, por ejemplo, resuelven problemas de estructura en el verso individual. Véanse los párrafos magistrales de Dámaso Alonso sobre la función estética del hipérbaton en el *Polifemo* y en la *Égloga Tercera* de Garcilaso (*Poesía española*, págs. 55-60, 80-83).

40 Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, pág. 35. El reparo que ponemos a esta proposición es que las palabras "cristalización externa" sugieren que el significante se establece rígidamente en forma absoluta. Pero la huella psíquica del significante es de variable matización. Véase Dámaso Alonso sobre el significado final y el significante final en *Poesía española*.

La crítica moderna le debe a Dámaso Alonso una teoría del estilo que exige el análisis cabal de la creación poética. Partiendo del concepto significado-significante de Ferdinand de Saussure, pero superándolo, Alonso aplica a la creación total el principio que opera en la unidad expresiva más mínima. Un poema, constituido por una multitud de significado-significantes parciales, es la síntesis de éstos; es, en su conjunto, el significado-significante total. Este conjunto es más que la suma de sus partes, por la virtud que sólo se hace efectiva cuando estas partes funcionan como organismo. Con la vida que la canción épica cobra, adquiere, asimismo, una forma especial, una esencia propia, intuible, no conocible. El que los procedimientos formularios pertenezcan al tesoro común no supone uniformidad creadora entre los juglares. Es precisamente la habilidad para trabar los procedimientos habituales con maestría especial lo que distingue al poeta tradicional sobresaliente del que no lo es.

Veremos, como ejemplo notable de esto, cómo el epíteto, que, según la opinión inadmisible de ciertos oralistas, se usa de un modo automático, sin discriminación, varía mucho en su función formal en el *Poema de Mío Cid*.

Al elaborar su teoría de estilo y creación, Alonso manifiesta un rigor metódico comparable al de Menéndez Pidal cuando éste elabora su teoría de las múltiples iniciativas [41]. Ambos dan con el factor primordial que opera lo mismo en la manifestación más simple que en la compleja del fenómeno, en la parte como en el conjunto. Así el pensamiento integrante evita escollos de parcialidad.

El insigne crítico evita dicho peligro partiendo de un principio que debería ser evidente, pero que no parece serlo siempre: la inseparabilidad de significado (forma interior) y significante (forma exterior). Es una proposición análoga a la que rige el pensamiento de Crane, cuando éste insiste en la inseparabilidad de los elementos poéticos [42].

La crítica parcial ha cerrado los ojos al axioma patente que asienta la inseparabilidad de significado formal y significante. La crítica justa no puede ignorarlo.

---

41 Véanse págs. 24-26.

42 Véase la pág. 53.

### Desde el significado hacia el significante para las formas amplias; desde el significante hacia el significado para la lírica

Ya dijimos, hablando en abstracto, que los dos métodos que comentamos se distinguen entre sí por aproximarse uno al poema desde la causa al efecto, y el otro desde el efecto a la causa. En términos más precisos, la aproximación, según Alonso, se logra bien en la perspectiva de la forma interior hacia la exterior, bien en la perspectiva desde la segunda hacia la primera.

Nosotros preferimos, en general, la aproximación desde el significado hacia el significante para el estudio de las formas narrativas y dramáticas, porque en ellas la palabra desempeña una función más patentemente instrumental en la organización de un sistema de incidentes.

Pero para la poesía creemos que conviene más la aproximación desde el significante hacia el significado, por dos motivos: *a)* porque la motivación del vínculo entre significante y significado es palpable en máximo grado en la poesía lírica, sobre todo en la lírica o en la narrativa teñida de fuerte matiz lírico; y *b)* porque este vínculo adquiere una virtud especial por medio de la dinámica del ritmo y la melodía del verso.

¿Por qué es tan palpable dicho vínculo en la lírica? Porque, así lo creemos, la más intensa experiencia vital parece confundir palabra con vivencia en el acto lírico, desarrollo civilizado y artístico de la articulación afectiva más elemental. Por bien pensado que sea el plan formal, éste se lleva a cabo por medio de una serie de actos momentáneos de actualización verbal inmediata.

### Interacción de significados y significantes

Pero por palpable que sea el vínculo, como lo es en la expresión elemental más espontánea —rugido, queja, grito, gemido—, el estímulo

es causa y por eso anterior a lo que ocasiona. Tanto el poeta lírico, como el épico, sienten y piensan con anticipación, aunque en el momento de actualizar lo pensado con palabras no dejen de parecerse un poco a Orbaneja, el Pintor de Úbeda, ya que lo sentido y lo pensado nunca se realizan en la pura forma ideada, sea porque la lengua pone límites y obstáculos, sea porque la lengua —¡milagro del verbo!— libera y empuja al pensamiento. Hay cierta interacción entre pensamiento y palabra, pero aun cuando ésta parece determinarlo, el impulso inicial de una reacción en cadena de significado-significantes es el pensamiento [43].

### EN LA EXPERIENCIA LITERARIA DEL LECTOR U OYENTE LA PERCEPCIÓN DEL SIGNIFICANTE ES ANTERIOR

Todo el proceso de gestación creativa se verifica con anticipación a su expresión en el ánimo del agente activo, es decir, el poeta. No ocurre lo mismo con el agente pasivo, es decir, el lector u oyente, al cual llamaremos receptor. No ocurre lo mismo, porque en el receptor la primera impresión es la de la palabra que oye. Su reacción es inmediata, directa. Por eso su aprehensión inicial es intuida. Al oyente corriente, que es el objeto del acto de comunicación, es decir, al receptor ordinario de este acto, no le importa más que experimentar el placer de lo comunicado. Y al artista, lo que principalmente le importa, fuera de la necesidad que siente de desahogarse, es producir este placer. El artista no se dirige al crítico, pero el crítico se dirige al producto artístico para tratar de determinar su naturaleza [44]. Cuando

[43] Sólo por ser tan conveniente, uso palabra tan aséptica como "pensamiento" para designar el complejo de móviles de la expresión.

[44] Asigno esta misión al crítico con la necesaria modestia, teniendo muy presentes las siguientes palabras de Dámaso Alonso: "Cuando se pueda constituir como ciencia (cuando haya inducido una red completa de normas), vendrá a confundirse [la estilística] con la Ciencia de la Literatura. Porque la Ciencia de la Literatura no podrá tener otro objeto que el del conocimiento científico de las creaciones literarias. Pero escribir, hoy por hoy, esta expresión, "Ciencia de la Literatura", sólo puede interpretarse de dos modos: o como un deseo, muy laudable pero aún no cuajado en sistema, o como una vanagloriosa e intolerable superchería". *Poesía española,* págs. 401-402.

un crítico lee un poema por primera vez, su experiencia literaria es como la de cualquier receptor. No puede menos de dar el primer paso en la perspectiva desde el significante hacia el significado. Pero ya se aferre, en la fase crítica, a este modo de aproximarse, ya lo abandone para aproximarse desde el significado hacia el significante, lo que importa para que llegue a apreciar el significante total es que trate de determinar en lo posible la causa formal, a saber, el significado total.

## POTENCIALIDAD DEL SIGNIFICADO

No hay que suponer que dicho significado se estabilice en forma absoluta. Lo pensado y sentido nunca se piensa ni se siente otra vez de modo idéntico, aunque se repita en forma externamente idéntica. Cada experiencia vital de la misma forma es una re-creación. A la complejidad de significado corresponde cierta flexibilidad que permite cambios en el énfasis de los elementos del complejo significativo según la intencionalidad, también variable, del agente activo o pasivo.

En ningún género es más evidente este principio de variación que en el romance y la epopeya, precisamente porque la tensión que se produce al recitar un poema trae consigo cada vez una nueva situación vital. Recordemos, por ejemplo, que ninguna de las quinientas versiones del romance de *Gerineldo* estudiadas por Menéndez Pidal es idéntica, aunque todas son iguales en su esencia [45], lo que se explica por el hecho, verificado por Parry y Lord, de que un cantor nunca repite exactamente igual una canción de su repertorio.

Variantes como las mencionadas demuestran de una manera clara la naturaleza flexible del "significado inicial (del hablante)". Pero en la recreación oral también se renuevan los significantes repetidos de un modo externamente idéntico.

La virtud latente del significado se debe a su complejidad. Por haber comprendido y definido esta complejidad, Dámaso Alonso ha superado la aséptica noción saussuriana de "concepto". Es forzoso citar sus palabras:

---

45 Véase la pág. 25.

> Los "significantes" no transmiten "conceptos", sino delicados complejos funcionales. Un "significante" (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada... por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones, por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo "significante" moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica. "Significado" es esa carga compleja. De ningún modo podemos considerar el "significado" en un sentido meramente conceptual, sino atentos a todas esas vetas. Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de "significados parciales".
>
> Un análisis parecido del "significante" nos llevaría a considerarlo también como un complejo formado por una serie de "significantes parciales" [46].

La complejidad de "significado" y "significante" es tridimensional. Las tres dimensiones se cifran en lo conceptual, lo afectivo y lo imaginativo (lo sensorial)[47].

## UNA CUARTA DIMENSIÓN: EL SIGNIFICADO FORMAL

A las tres dimensiones arriba establecidas es necesario añadir una cuarta dimensión; el significado *formal*. En una estructura poética la palabra cobra, de distintos modos, y en mayor o menor grado, un significado especial, que se establece a base de su relación con esa estructura. Este significado especial es lo que designamos como el "valor formal" de la palabra, valor que surge al implicarse la palabra en una forma.

---

46 *Poesía española*, págs. 22-23.
47 *Op. cit.*, pág. 493.

El grado, mayor o menor, del "valor formal" del signo depende de su importancia, mayor o menor, en la estructura. Por ejemplo: entre los cientos de epítetos que alaban al Cid a través de la primera mitad del Poema, se usa sólo una vez el que lo realza como señor de Valencia: "*Mío Çid el de Valençia*" (1.830). No le llama el juglar señor de Valencia sino hasta que Minaya le ha confirmado al rey Don Alfonso la conquista de la ciudad, diciéndole que la ha conquistado con muchas otras tierras, es decir, "*con aquestas todas, de Valençia es señor*" (1.331). Quien, como el que esto escribe, ha registrado cada uno de los epítetos cidianos, y observa que hasta casi el fin de la primera mitad del Poema sólo *uno* de ellos le designa como señor de Valencia, inmediatamente se hace cargo de su "función formal": el realzarse con el epíteto del verso 1.830 el éxito militar culminante del Cid sirve, *a)* para dar el golpe de gracia a la displicencia real (1.857); *b)* para intensificar el odio de su enemigo, el Conde García Ordóñez (1.859-65); *c)* para despertar la codicia de los Infantes de Carrión (1.879-83). ¿Quién puede decir que el juglar no emplea los epítetos con eficacia formal? Subrayamos el empleo de esta denominación en un punto determinado para indicar que es un epíteto clave de la estructura. Al final del Cantar el juglar vuelve a usar variantes del mismo cuatro veces (3.117, 3.221, 3.336, 3.726). Aquí, las denominaciones sirven para confirmar retrospectivamente la grandeza del héroe. Ya no corresponde el empleo del epíteto a un punto crítico en el desarrollo de la acción: sirve como procedimiento de remate, junto con la recapitulación final de otros epítetos, en una escena triunfal.

A través de este trabajo será imprescindible tomar en cuenta el valor formal de palabras clave. Este valor es la cuarta dimensión que añadimos a las tres del complejo tridimensional formulado por Dámaso Alonso.

### VARIACIONES DE INTENCIONALIDAD DEL "SIGNIFICADO FINAL (DEL OYENTE)"

También el "significado final (del oyente)" [48] manifiesta una iniciativa intencional secundaria en reacción al "significado inicial (del

48 Término de Dámaso Alonso, *op. cit.*, pág. 602.

hablante)" correspondiente. Cada oyente registra "su propia representación de la realidad" (término que Alonso prefiere a "concepto") [49]. Y la reacción de todos los oyentes "comprende las diferencias individualizadoras de esa realidad" (pág. 603).

Se debe añadir que estas diferencias varían, en distintas ocasiones, frente al mismo significado-significante inicial. Baste recordar las sutiles o notables variaciones de nuestra experiencia al repetir la lectura de un libro, la audición de un poema o de una sonata, para que confirmemos el dinamismo potencial del acto creador. El milagro del poema conservado en letras de imprenta es que el dinamismo del momento creador es capaz de renovación perpetua. La complejidad profunda del significado literario inicial multiplica las posibilidades del significado final, dando a las obras maestras vida multivalente que perdura en los ánimos receptores generación tras generación.

No por dirigirse a la sensibilidad popular es menos profundo el significado épico que el de obras dirigidas a la sensibilidad moderna. No menos que el poema culto merece la epopeya nuestra más seria consideración estética.

## APROXIMACIÓN A LA EPOPEYA EN LA PERSPECTIVA DESDE LA FORMA INTERIOR HACIA LA FORMA EXTERIOR

La epopeya es una narración animada por fuertes elementos dramáticos y líricos. En efecto, en una de ellas, el *Roland,* un intenso lirismo supera lo narrado, por la desmesura heroica del protagonista, y por la enormidad de su desastre previsto. En el *Cid,* ni la mesura del héroe ni la manera parca de celebrar su grandeza reprimen la expresión palpitante en los momentos cumbres. Tanto en el caso de la *chanson* francesa como en el de la gesta castellana se podría iniciar el análisis formal partiendo de la consideración de palabras o versos claves, sea los que tratan de una idea temática, sea los que expresan un sentimiento motivador. En cuanto a estos últimos, no deja la epopeya de presentarnos, a veces, versos en que el vínculo entre significado y significante es tan palpable como en la lírica.

---

49 *Ibid.*

Acaso el ejemplo más notable en el *Cid* sea el verso

"*¡Dios, qué buen vassÁllo, si oviesse buen señÓre!*"

El fuerte acento tónico de los significantes *á* y *ó* constituye un vínculo con el significado de la relación entre vasallo y rey, relación central de la estructura. Es indudable que el juglar ha demostrado en este verso una sensibilidad especial para las posibilidades expresivas de la palabra. Aunque no de un modo tan notable, el juglar no deja de manifestar esta sensibilidad a menudo en la disposición del ritmo, de las reiteraciones, de las gradaciones de procesos ascendentes, en el manejo de fórmulas.

Lo dicho acaso baste para demostrar que este estudio hubiera podido emprenderse partiendo del significante, pero lo hemos evitado por el siguiente motivo: a menos que se analice un número excesivo de pasajes significativos, el procedimiento en la perspectiva desde la parte hacia el todo no facilita la clarificación total, rápida y ordenada de la función de los elementos poéticos constituyentes. Tal procedimiento es del todo factible para el estudio integral de la lírica, pues la brevedad y concentración de este género se presta al análisis de todos los significantes importantes. Los problemas de organización, como el de las relaciones interestróficas, los *crescendos* y *diminuendos* del movimiento rítmico, la función de encabalgamientos suaves y abruptos, la disposición de significantes para sugerir sinestéticamente impresiones visuales, y otros problemas de la estructuración lírica que surgen tanto en el verso individual como en la totalidad de ellos, no importan menos que los de los géneros extensos. Pero se pueden solucionar partiendo de la palabra porque se reconcentran en un reducido campo de energía.

Lo dicho basta para justificar la aproximación que intentaremos hacer en este estudio, de una forma épica desde la forma interior hacia la forma exterior. Sin embargo, algo más se debe decir. Conviene señalar un aspecto especial que en la epopeya bien podría inducir a una aproximación desde el significante hacia el significado.

Este aspecto especial está condicionado por el vínculo entre el juglar y el público, vínculo exclusivamente oral.

### No es forzoso partir de la forma exterior para aproximarse a la épica

Es cierto que el juglar se forma oyendo recitaciones e imitándolas al oído, no aprendiéndolas de memoria con la ayuda de una versión escrita, pues los únicos que sabían leer y escribir eran los clérigos [50]. El juglar no necesitaba el libro para aprender, porque su dominio de los procedimientos habituales (la versificación, fórmulas verbales y narrativas) era eficaz apoyo de la memoria. No cabe duda de que el juglar pensaba oralmente.

Pero no por eso se debe suponer que era mero depositario de fórmulas, repetidor irreflexivo, y ensartador de cuentas o procedimientos poéticos heredados.

El juglar, como cualquier artista, obedecía a la necesidad de entrañar en la forma externa de su medio el significado total interno, y de organizar un sistema de acciones. Este punto y otros ya los hemos expuesto anteriormente [51]. Repetimos, pues, que no es forzoso partir de la forma exterior para aproximarse a la forma épica.

### Estructuración

Los significado-significantes parciales que dan por resultado el significado-significante total se organizan consecuentemente en el tiempo. Obedecen a un proceso de gestación que obra por tanteos en la etapa genética, y de un modo efectivo durante el proceso de composición. Repetimos: a cada paso del proceso creativo el poeta se ve obligado a solucionar problemas de organización. Por eficaz que sea su dominio de la lengua (me atengo otra vez a Crane), no puede resolver el problema de selección de signos y de su disposición sin resolver primero todas las complejas dificultades que presenta la construcción de su objeto, sea en la parte más mínima, sea en las unidades tectónicas, sea en el conjunto. El hipérbaton gongorino resuelve un problema de es-

---

50 Véase MP, *ChR*, pág. 75.

51 Véanse págs. 32 y sigs.

tructura, pues el poeta no lo emplea, generalmente, por prurito manierista, sino por necesidad formal. La imbricación del asunto dominante desde uno a otro de los tres cantares del *Cid,* a pesar de que en el primero el asunto es predominantemente bélico, en el segundo doméstico, y en el último jurídico, logra que se combinen armoniosamente las tres grandes partes del *Poema.* Y la poderosa idea central del complejo temático —la honra del Cid— rige el conjunto para integrarlo con una consistencia excepcional.

### La estructuración está relacionada con el significado

¿Es la disposición orgánica de la materia aspecto del significado? Creemos que sí. El valor formal de la palabra, cuarta dimensión de su significado, surge de la función estructural que desempeña en cada fase del desenvolvimiento de la creación.

Realizado el significado, el resultado es una forma dinámica acabada. El organismo literario así plasmado queda formado. Podríamos decir que la forma se configura en el tiempo a través de su materialización consecuente. Esta configuración suele denominarse de varios modos.

### Estructura y forma. Forma y sentido. Creación y estilo

Ciertas expresiones parejas, como estructura y sensibilidad, forma y sentido, creación y estilo, señalan para nosotros dos cosas: el aspecto total de una obra, es decir, la forma de su conjunto, y el efecto que la síntesis de sus partes ejerce sobre el ánimo. El primer término de cada una de estas locuciones se refiere a la combinación orgánica de las partes, y el segundo, a su efecto, que constituye el valor definitivo de la composición, es decir, el sentido.

Así indicamos de una manera general lo que nos parece ser la significación de las expresiones citadas; pero hay que definirlas más exactamente y con un sentido unívoco, para que los fines de este análisis se cumplan.

### LOS ELEMENTOS POÉTICOS SON INSEPARABLES

En un ensayo sobre la trama de *Tom Jones*[52], el crítico norteamericano R. S. Crane expone un concepto de estructura cuyo principio fundamental —la inseparabilidad de los elementos poéticos— es de aplicación general[53]. Este concepto es tan elemental que corremos el riesgo de incurrir en la pedantería de subrayar lo patente con excesiva solemnidad, al insistir con Crane en que es preciso darle a la palabra "estructura" *(plot)* una significación amplia que abarque los elementos constituyentes de la imitación poética —acción, personajes y pensamiento o idea— en lugar de la restringida, que se limita a la armazón, artificio, o mecanismo, que sirve para enlazar las partes entre sí. Este segundo y generalmente aceptado concepto implica, según Crane, una noción parcial, puesto que no toma en cuenta sino el modo de disponer las acciones subordinadas para que formen la principal. Sin embargo, los personajes son agentes de estas acciones y constituyen por tanto un elemento esencial de la estructura. Considerados aparte de esta función, pierden su identidad artística para adquirir otra. Veamos cómo se produce esta idea en el caso del *Poema de Mío Cid*.

Las relaciones del Cid con su mesnada, por ejemplo, pueden juzgarse en su perspectiva extra-artística como un fenómeno social del siglo XI; la personalidad del héroe, como una ejemplificación de actitudes feudales; la descripción despectiva de *ricos homes* como los Infantes de Carrión y el Conde García Ordóñez, por una manifestación

---

52 "Entre todos los enredos construidos por novelistas ingleses —declara R. S. Crane, el crítico que más penetrantemente ha estudiado la gran novela cómica de Henry Fielding (véase la nota siguiente)—, el de Tom Jones ha merecido las alabanzas más inequívocas." Descuella entre los juicios citados por Crane el de Coleridge: "¡Con qué maestría traba la fábula Fielding! Para mí es indudable que el Edipo Rey, El Alquimista [de Ben Jonson], y Tom Jones son los tres asuntos más perfectos que jamás se hayan inventado".

53 R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of 'Tom Jones' ", en *Critics and Criticism* (Chicago, 1952), págs. 616-647. En este importante libro colaboran con Crane y Richard P. McKeon varios discípulos de aquél: W. R. Keast, Norman McLean, Elder Olson y Bernard Weinberg.

del espíritu democrático, típicamente castellano, del juglar. Estos aspectos de la obra como producto de su tiempo la ubican en su perspectiva histórica y matizan el significado, pero no determinan el modo artístico de presentarlos. El hecho de que el *Poema de Mío Cid* refleje ciertos acontecimientos y hechos históricos con tanta fidelidad, ha inducido a algunos críticos a tenerlo únicamente por una crónica rimada. Pero el Cantar castellano es, a pesar de todo, un ejemplar sobresaliente de estructuración épica, si por poético entendemos el efecto total de la obra como creación y la acertada disposición de todos y cada uno de sus elementos constitutivos para lograrlo [54]. Los personajes principales del Cantar, retratados con las modificaciones que pide el arte pero sin desvirtuar el verismo épico castellano, adquieren un sentido ideal por el hecho de ser agentes de una acción formal. Su pensamiento, dado a conocer por las palabras que dicen, y por las que el juglar dice acerca de ellos, cobra también un sentido especial, que no deja de corresponder a las realidades históricas y sociales de la época. Pero el contenido poético es referible, sobre todo, a las pasiones personales, al temple moral de los personajes de una ficción.

### La forma especial en obras individuales del género épico

Usamos la palabra "forma" para señalar no sólo la configuración o estructura de un organismo, sino también la virtud que tiene el conjunto activo de sus partes para ejercer por medio de su materia —las palabras— un efecto sobre el oyente o lector [55]. "Forma" es, pues, la estructura artística dinámica, cuya virtud se ejerce progresivamente en

---

[54] Al comparar el *Cid* con el *Roland*, Menéndez Pidal dice: "El juglar del Cid atiende más a la construcción de su poesía... Aun los críticos más adversos han alabado la dramática gradación con que se desarrolla la escena de la Corte de Toledo. Toda la acción del Poema es una marcha progresiva en que el desterrado va venciendo la injusticia del Rey y el desprecio de la alta nobleza" (*Poema de Mío Cid*, 1963, pág. 69).

[55] Aunque sea tan útil la palabra "sentido" por su triple sugerencia —lo que se siente en el ánimo, lo que se siente con los sentidos, y lo que se quiere decir— no la empleamos exclusivamente, ya que no sugiere la conformación de las partes de un conjunto.

el tiempo por medio del significado-significante inicial, que obra por medio del significado-significante final. Como se ve, atribuimos la causa formal a la causa material, ya que una forma no cobra sentido si no se siente.

De un modo muy general, la epopeya tiene la forma de su género, y, de una manera muy particular, posee su forma privativa. Conviene observar, primero, lo particular de la obra que se estudia, y, luego, situarla dentro de su género. Para comprender un cantar como obra de la poética colectiva, importa tener en cuenta la materia y los procedimientos formularios que un poeta debe al común tesoro juglaresco. Pero para apreciarlo como creación de su iniciativa individual, urge precisar su propio modo de utilizarlo. Ya he dado el ejemplo de un crítico que se atiene únicamente a la consideración genérica al enfocar un motivo mítico, y el de otro que estudia este motivo valiéndose, con mayor provecho, de ambas aproximaciones.

La distinción entre la forma genérica y la forma individual o específica puede observarse fácilmente en el caso de la tragedia. Toda tragedia clásica, como ejemplar de su clase, tiene la virtud de depurar las emociones de lástima y de miedo que ocasiona; pero una tragedia individual logra este efecto por medio de una peculiaridad propia, debida al especial temple moral del héroe. Por eso la forma de una tragedia particular es inseparable de la personalidad esencial de su protagonista. El mismo criterio de diferenciación vale para distinguir, dentro de la forma general épica, la forma especial de un cantar particular, pues la índole del héroe imprime su sello en la gesta que lo celebra.

En la epopeya heroica el poeta refleja la admiración de un pueblo por los grandes hechos del protagonista. Lo mismo si éste vive en un mundo mítico, como Ulises, Aquiles o Sigfrido, o en un mundo humano, como Rodrigo, sus potencias son siempre descomunales. Por eso, aun cuando el héroe épico se aproxime al de una tragedia, como en el caso de Roldán, su muerte, más que un suceso trágico, es un acto heroico que despierta tanta admiración como compasión y terror [56]. Y aquí hay que advertir que la distinción entre tragedia

---

56 Véase el admirable libro de Sir Maurice Bowra, *Heroic Poetry* (Londres, 1952), págs. 75-76: "...rara vez se representan las calamidades que ocu-

y epopeya es relativa y no absoluta, como lo prueba el maravilloso cantar francés citado, tan lleno de funestas premoniciones. En el caso —más típico— de un héroe triunfante como el Cid, no se duda un momento de que, al fin, con la ayuda de Dios y con su propio esfuerzo, va a vencer todos los obstáculos, porque es superior a ellos; es el plasmador de su propio destino, y no su víctima [57]. Este héroe-modelo castellano supera en condición moral a los héroes trági-

rren en la poesía heroica de un modo verdaderamente trágico. Lo que pasa en el *Roland* o en *Maldon* o en los poemas yugoslavos sobre Kosovo es, en efecto, un enorme desastre, pero no de la misma clase que los desastres en *Edipo Rey* o en *El rey Lear*. Considérese, primero, que cuando Roldán o Byrhtnorth perecen al fin de una tremenda lucha no sentimos la extrema desolación que nos hace experimentar una verdadera tragedia. El héroe se esforzará en vano; sus ejércitos serán vencidos; triunfarán sus enemigos; caerán todos en la red de un desastre ineludible, ocasionado muchas veces por sus propias decisiones. Sin embargo, su muerte es, de todos modos, motivo de orgullo y satisfacción. No sólo sentimos que no han sacrificado la vida en vano, ya que han demostrado cómo debe comportarse un hombre al hacer frente al lance más grave de la vida; sentimos también que al buscar una muerte heroica han hecho lo que deben, dada su condición, ya que quien ha matado a otros bien puede esperar el mismo fin. Hay más que justicia poética en esto; se supone que, habiendo sometido sus facultades humanas a las pruebas más severas, no podrán menos de acabar dando con algo que les supere, y por eso es justo que queden vencidos. Por otra parte, puede dudarse que las catástrofes de la poesía heroica despierten, por lo común, el miedo y la lástima. En efecto, ¿dan lástima Roldán o Lazar o los héroes de *Maldon* en sus postreras luchas? ¿No sentimos más bien que esto es algo formidable y magnífico, algo que ellos mismos hubieran querido, 'el fin glorioso de un tenebroso día'? Asimismo, ¿tememos de veras por ellos? Sí, sabemos que el riesgo que corren es terrible y no hay esperanza de que escapen a la muerte. Pero no tememos por ellos como por Lear en el yermo o por Edipo cuando empieza a comprender la terrible verdad. En efecto, cuanto más se acercan estos héroes a su funesto desenlace, tanto más nos hacen sentir admiración y orgullo, pues así es como deberían obrar en presencia de la muerte, sin la cual les faltaría la ocasión de demostrar plenamente su heroísmo".

[57] Según Américo Castro (*La realidad histórica de España*, México, 1954, pág. 244) el Cid ejemplifica una polaridad típicamente española, al obedecer junto a la voluntad de Dios, a la voluntad propia: "Las palabras del *Mío Cid* refiriéndose a los moros, 'de ellos nos serviremos', no tenían sentido ocasional sino funcional; en aquella estructura de vida el mundo no podía ser captado por el conocimiento sino por la voluntad, por la voluntad de existir al servicio de la grandeza de la propia persona, o al servicio de la grandeza divina".

cos de la épica y del teatro (Spitzer lo llama héroe santo) [58], pues éstos, humanamente propensos a algún pecado o falta, son causa de su propia destrucción: por ejemplo, Aquiles perece por su ira, Roldán por su orgullo, mientras que al Cid, su bondad total y su eficiencia absoluta le salvan de todo mal.

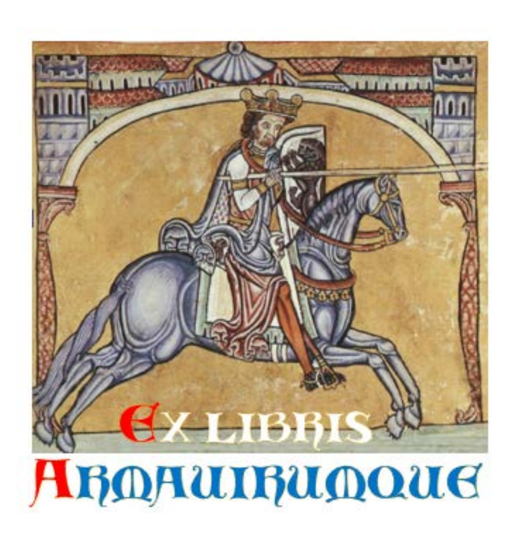
---

[58] Helmut Hatzfeld declara que "la bondad total del Cid del Cantar no es ni histórica ni verosímil" ("realistic"). Y al sostener que el Cid histórico ejemplifica todo lo contrario a esta "bondad total", parece atenerse a las ideas difundidas por Dozy y rechazar las rectificaciones de Menéndez Pidal cuya reconstrucción histórica de la España del Cid demuestra que Rodrigo no fue el malvado denunciado por los historiadores árabes contemporáneos. Dozy, fundándose exclusivamente, sin discriminación, en el testimonio de estos historiadores, se yergue con enorme prestigio como autor de la moderna leyenda negra cidiana y como cidófobo más incomprensivo aún que los enemigos a quienes el Cid venció. Hatzfeld parece suscribir esta leyenda cuando afirma que, si hubiésemos tenido en cuenta el estudio de Cesare Segre, *'Il Boeci', i poematti agiografici e le origini della forma epica* (libro publicado en Turín en 1955, posteriormente a mi primer estudio cidiano), habríamos atribuido la magnanimidad de Rodrigo al no hacer éste guerra al rey que lo desterró, a una tendencia de la poetización épica y no a la correspondencia de la verdad poética con la verdad histórica. Sin embargo, no puede dudarse hoy de que esto sea verdad, lo mismo que otros aspectos admirables del carácter del Cid. Los hechos históricos sacados a luz por Menéndez Pidal lo demuestran. Son del todo justas las siguientes palabras de la *España del Cid:* "La noble ética del desterrado de Vivar fue, pues, una de las principales causas por las cuales hubo de ser cantado" (618). Véase la reseña que Hatzfeld hizo de mi *Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"*, en *Revista Portuguesa de filologia,* VIII (1957), 341-343.

John H. R. Polt en su reseña de mi *Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"* sostiene que no son patentes la ejemplaridad cabal y la bondad del héroe (pág. 311). Es cierto que en mi primera interpretación no resalté bastante la flaqueza que lo humaniza cuando engaña a los judíos. Pero esta flaqueza es la única que en el carácter del Cid confirma las siguientes palabras de Américo Castro *(La realidad histórica de España,* México, 1954, pág. 259): "La ejemplaridad del héroe épico era un entretejido de virtudes y de pecados, de religión y de mundanidad". Tampoco subrayé debidamente otros rasgos muy humanos en nada censurables, como su trato burlón con el Conde de Barcelona y el tomarle el pelo a Pedro Vermudoz llamándole "Pedro Mudo". Pero, aun teniendo en cuenta tales manifestaciones de flaqueza y de graciosa travesura, la índole total del Cid poético ejemplifica todas las virtudes caballerescas como con razón declara Spitzer. ¿Es que a pesar de la labor rectificadora de Menéndez Pidal en torno al Cid histórico y al Cid poético que lo refleja en lo esencial, aún perdura en ciertos ánimos la leyenda negra doziana? De otro modo no puede explicarse por qué se niega la bondad esencial del Cid poético.

SEGUNDA PARTE

# ESTRUCTURA Y FORMA



## Capítulo III

# LA ACCIÓN PRINCIPAL Y SUS AGENTES

### Idea Central del Complejo Temático

De acuerdo con nuestra preferencia por derivar los efectos de sus causas, nos proponemos presentar un concepto de la forma y sentido del *Poema de Mío Cid* mirando como punto de partida la idea central del complejo temático, cuyo desarrollo constituye un sistema de acciones predominantemente admirables. Porque es conveniente, designaremos con la palabra "tema" esta idea central.

Ha de comprenderse, pues, que damos a esta palabra "tema" un sentido amplio, sin querer sugerir que en una obra el pensamiento esencial se pueda reducir a una sola idea. Sin embargo, entre las que constituyen un complejo de ideas nucleares, una de ellas puede dominar, especialmente en composiciones que llegan a ser la expresión de vivencias colectivas y cuyo asunto general es esencialmente semejante. La epopeya heroica es la principal de éstas, pues todos los ejemplares de este género se proponen celebrar las proezas de un héroe nacional. Así, pues, en el sentido más amplio de la palabra, el tema de esta clase de epopeya es el heroísmo; pero decir esto no es más que señalar la idea más básica del complejo, reduciendo el concepto "tema" a una cualidad que distingue a todo un género de otros, pero que no distingue las obras épicas entre sí. Esta diferenciación se realiza precisamente estableciendo de qué modo el carácter especial del

héroe determina sus acciones. Los rasgos distintivos del Cid son su fidelidad y magnanimidad. Por eso restablece su honor captando la buena voluntad del rey enemigo, pues sigue siendo fiel durante el destierro, aunque tiene pleno derecho a renunciar a su obligación como vasallo. La obra tiene, pues, como "tema" el restablecimiento de la perdida honra del héroe. Empieza con el destierro de éste y termina con su triunfo jurídico en las Cortes de Toledo. Y todo lo que ocurre entre este principio y este fin contribuye al engrandecimiento progresivo de Rodrigo: le enaltece la serie de victorias obtenidas desde Castejón hasta Valencia; le enriquecen los fabulosos caudales que estas victorias le proporcionan; los Infantes de Carrión, "de natura tan alta", le honran al querer casarse con sus hijas, aunque sea por la codicia de sus bienes; y, paradójicamente, su mayor deshonor, la afrenta de sus hijas, es la ocasión imprevista de su mayor honra, el segundo casamiento de las muchachas —esta vez con los Infantes de Navarra y de Aragón—, que le hace familiar de los reyes de España.

### El héroe

A través de todos sus lances y trabajos, el Cid ejemplifica las más altas virtudes caballerescas: hombría, lealtad, religiosidad, cortesía, y sobre todo, moderación y mesura. De ahí que su comportamiento ejerza tan puntualmente en nuestro ánimo el efecto propio de la epopeya: la admiración. La virtud de producir este efecto está en la forma del Poema, que celebra la grandeza del héroe. Habiendo perdido la honra, el Cid la va recobrando a través de una serie de triunfos cada vez más resonantes. Y, como hemos dicho, la peripecia que los interrumpe es ocasión del éxito más glorioso de todos: el segundo casamiento de doña Elvira y doña Sol.

Así delineamos a grandes trazos la estructuración de nuestra obra, es decir, el plan de la creación, sugiriendo a la vez de qué modo ejerce su virtud.

### La Acción Principal

Al analizar la disposición de la materia del Poema, examinaremos la trabazón de los incidentes y episodios dentro de la acción principal, y las relaciones entre los personajes que la llevan a cabo.

## Asunto medular

El sistema total de incidentes ocasionados por lo que exige la honra del Cid, constituye la acción principal. El factor determinante es la relación entre el rey don Alfonso y su vasallo Rodrigo Díaz de Vivar. La acción principal es, por lo tanto, la que el protagonista lleva a cabo, para rehabilitarse, a través de dos graves lances: el del destierro y el de la afrenta de Corpes. Esta acción no es simple, sino compleja, ya que comprende dos grandes sucesos de distinta categoría, si bien enlazados lógica, verosímil y forzosamente. Pero, antes y después del cambio que estos sucesos suponen, es constante el esfuerzo del personaje principal —el Cid— por reivindicarse, y no menos constante es el papel decisivo del rey, primero como señor personal y después como instrumento del estado.

## Valor relativo de los incidentes

Tomar un incidente, cualquiera que sea su importancia, por la acción principal equivale a confundir la parte con el todo. Milá sostiene que la acción principal del Poema es el casamiento, y que todo lo demás es accesorio [1]. Sería más exacto decir que este casamiento es el lance decisivo, el más importante de los incidentes intermedios, esto es, de los incidentes que contribuyen al engrandecimiento del Cid y que entrelazan la primera serie de sucesos guerreros con la segunda serie de sucesos domésticos. Si el desposorio fuera la acción principal, las otras serían parte de ella; y lo que ocurre, por el contrario, es que aquél se produce a consecuencia de la acción del Cid, ya que, a no ser por los resonantes éxitos de éste, los infantes de Carrión nunca hubieran gestionado el enlace. Además, realizado el matrimonio, se hubiera terminado el poema, admitido que la acción principal sea la que incluye a las demás; pero, lejos de ello, la función de la boda es hacer posible precisamente la gran peripecia de la obra.

---

1 Véase la pág. 322.

Por eso, antes del casamiento se habla mucho de sus probables consecuencias funestas, y, después de verificado, se especula también profusamente sobre quién ha tenido la culpa. En cambio, la representación de las preparaciones festivas se reduce a cuatro versos (2.205-2.208). Se representa la ceremonia civil del matrimonio, pero no la religiosa. Aquélla no carece de solemnidad, pero lo que se realza cuando se verifica es que el Cid se aviene a ella de mala gana. La ceremonia religiosa, que debió ser más solemne, habría dado al juglar ocasión de lucir versos fastuosos; pero esta segunda ceremonia se pasa por alto. La representación de las bodas mismas se reduce a lo mínimo, a tres versos. Primero, estos dos:

*ricas fueron las bodas en el alcaçer ondrado,*
*e al otro día fizo mío Çid fincar siete tablados*
(2.248-49)

Y, después, éste:

*Quinze días conplidos en las bodas duraron*
(2.251)

El poeta nos añade que, después de esta quincena, los convidados comenzaron a marcharse, y menciona los ricos presentes que el Cid les regaló:

*mantos e pelliçones e otros vestidos largos;*
*non foron en cuenta los averes monedados*
(2.256-57)

El hecho de mencionar "mantos e pelliçones" y otras prendas de lujosa indumentaria, suele señalar pompa y aparato; pero, en este caso, la intención del juglar es, evidentemente, demostrar la generosidad del Campeador:

*ricos tornan a Castiella los que a las bodas llegaron*
(2.261)

Esta glosa de los versos anteriores demuestra, a nuestro juicio, que el juglar no quiso que se desviara nuestra atención del protagonista,

aunque en la acción de que se trata los agentes inmediatos más importantes son, en realidad, sus hijas. El Cid domina el episodio de las bodas como domina casi todo el Poema. A los interesados, los novios y las novias, ni siquiera se les menciona.

El casamiento es, pues, la mayor honra que el Campeador ha logrado hasta ahora; honra que sus convidados, flor y nata de la nobleza peninsular, reconocen con su presencia y aceptando sus regalos. Desde el punto de vista de la estructura, reducir las bodas al mínimo de espectacularidad es un gran acierto, porque así resalta más su importancia como resultado culminante y forzoso de todo lo que ha ocurrido hasta entonces, y como ocasión de lo que va a ocurrir hasta el desenlace final. Las bodas son el incidente decisivo.

"¡DIOS, QUÉ BUEN VASSALLO,
SI OVIESSE BUEN SEÑORE!"

Siendo el rey y el Cid los dos principales personajes de la acción, trazar las etapas de las relaciones entre ambos puede darnos una idea cabal del mecanismo estructural.

Debemos a Gustavo Correa un análisis de la honra en el *Poema de Mío Cid*[2], sobre un solo punto, con el cual, a pesar de su importancia, no me encuentro del todo conforme. Nuestra diferencia se reduce a lo siguiente: ¿Es Alfonso un rey perfecto? ¿Es el Cid un vasallo perfecto? Correa contesta a ambas preguntas afirmativamente. Nosotros sólo podemos dar un sí inequívoco a la segunda.

No basta que el adjetivo "*bueno*" se emplee "siete"[3] veces y "*ondrado*" cinco al referirse al rey (según Correa), para establecer la

---

[2] Correa, "El tema de la honra...". Ya había estudiado magistralmente la honra Pedro Salinas en su ensayo "El *Cantar de Mío Cid,* Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia,* IV (1945), págs. 9-24. Correa no menciona este estudio. El método de Salinas es netamente formal, es decir, Salinas funda sus juicios en el Poema mismo; Correa hace lo mismo, pero además considera la obra como producto de su tiempo, fijándose acaso más en la patria grande europea que en la patria chica española.

[3] En efecto, *bueno,* para referirse al rey, se usa doce veces, en los versos 20, 1.323, 1.378, 2.094, 2.825, 2.907, 3.001, 3.024, 3.108, 3.127, 3.214, 3.693. La primera vez se encuentra, como se demuestra arriba, en una negación implícita de su bondad.

perfección de este personaje[4]. Ni basta tampoco la sutil dialéctica de Leo Spitzer[5] para eliminar de aquel verso medular ("*¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!*") el inconfundible sentimiento anti-alfonsino y pro-cidiano que entraña, fundado en la mala opinión que los burgaleses tienen de la conducta real. El juglar comparte esta mala opinión, pero la cambia cuando el rey cambia. No llama bueno al rey hasta que lo merece.

Hay mucho más que decir sobre el adjetivo "*bueno*", el cual se aplica al rey doce (no siete) veces. Lo hacemos con el propósito de verificar las gradaciones de valor que expresa en el conjunto. Nuestra conclusión, basada en el examen de todas las incidencias de este adjetivo, es la siguiente: se manifiesta una gradación, en el ánimo del narrador, desde la negación implícita de la bondad real, hasta la afirmación enfática de su benevolencia. Esta gradación corresponde a la que se observa en los sentimientos del rey para con su vasallo, los cuales, al cambiar, también cambian su temple moral. Apenas iniciada la recitación (verso 20), los burgaleses niegan implícitamente la bondad de Alfonso exclamando: "*¡Ojalá tuviera* [el Cid] *buen señor!*". Es evidente que los burgaleses lamentan que el rey sea tan invidente con su buen vasallo.

Notemos ahora, lo significativa que es la *ausencia* de incidencias del adjetivo "*bueno*": Durante toda la tercera parte inicial del Poema, es decir, durante el período de displicencia real, no se le llama ni bueno ni malo. Este es un silencio diplomático. Es ya muy entrado el Cantar de las Bodas, cuando Alfonso da los indicios más concretos de benevolencia, y entonces se hace frecuente el empleo del consabido adjetivo. El juglar lo llama *bueno* por primera vez cuando perdona a la familia del Cid, acto que corresponde a la conversión real de invidente a benévolo. El perdón de la familia anuncia el muy próximo perdón del padre.

---

4 Correa, pág. 189.

5 Leo Spitzer, " '¡Dios, qué buen vassallo si oviesse buen señore!' ", RFH, VIII (1946), págs. 132-136. En este trabajo Spitzer expone su desacuerdo con el artículo de Amado Alonso, " '¡Dios, qué buen vassallo! Si oviesse buen señore' ", RFH, VI (1944), págs. 187-191. Martín de Riquer suma su voz a la de A. Alonso y Spitzer en *Revista bibliográfica y documental*, III (1949), página 249. Riquer se inclina a la interpretación de Spitzer.

A la larga fase positiva de buena voluntad del rey, la cual se desarrolla a través de las dos últimas terceras partes del Cantar, también corresponde una gradación ascendente en el plano de la admiración por la nueva índole del antiguo enemigo de su vasallo, aunque con un lapso equívoco muy humano por parte de éste. El proceso ascendente se verifica ahora desde la manifestación verbal de buenos sentimientos, hasta la patentización concreta de ellos por medio del acto oficial de convocar las Cortes de Toledo, y luego, en presencia del Cid, por actos de acatamiento cortés. El juglar aprueba cada uno de estos pasos, llamando al rey "*bueno*" [6]. El lapso equívoco que he mencionado es el siguiente (2.907): El Cid le manda decir a Alfonso que le debe pesar "al buen rey" la afrenta de sus hijas, porque las había casado

[6] Documentación de lo dicho: 20: "*¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!*"; 1.323: "*Besávavos las manos mío Çid lidiador, los piedes e las manos, commo a tan buen señor*" (habla Minaya, transmitiendo las palabras del Cid, el cual le suplica al rey que le perdone "commo a tan buen señor", ponderación que se debe tomar *cum grano salis,* pues creo que cabe glosar: "como el buen señor que deberíais ser, aunque todavía no lo habéis sido conmigo"); 1.378: *Minaya Álbar Fáñez al buen rey se espidió* (es la primera vez que el narrador llama bueno al rey por el motivo arriba expuesto); 2.094: *Fabló rey don Alfons commo tan buen señor* (el juglar manifiesta su aprobación del rey por agradecerle éste al Cid el que no se oponga al matrimonio de las hijas); 2.825: *de cuer pesó esto al buen rey don Alfons* (lo que le pesa al rey es la noticia de la afrenta, importándole ahora lo que no le había importado antes, a saber, el bienestar de las hijas, las cuales no hacía mucho tiempo las había encerrado con su madre entre paredes monacales); 3.001: *en los primeros va el buen rey don Alfons* (el rey ha convocado las Cortes y, al estar entre los primeros que concurren a ella, patentiza su deseo de procurar justicia al vasallo); 3.024: *Quando lo ovo a ojo* [al Cid] *el buen rey don Alfons* (el rey manifiesta visiblemente su bondad por medio de un acto cortés de acatamiento al antiguo desterrado); 3.108: *Levantós en pie el buen rey don Alfons* (otro acto de acatamiento cortés —¡inaudito honor!—, cuando, habiéndose reunido la primera sesión de las Cortes, el Cid "*cuerdamientre entra con todos los sos*"); 3.127: *Essora se levó en pie el buen rey don Alfons* (esta vez se pone de pie para realzar la gran importancia que da a la causa del Cid, pues declara que durante todo su reinado no ha hecho más que dos Cortes, siendo ésta la tercera); 3.214: *Dixo el buen rey: "Assí lo otorgo yo"* (otorga la segunda demanda del Cid: que los infantes le devuelvan los bienes que les dio); 3.693: *Mandó librar el canpo el buen rey don Alfons* (manda despejar el campo, pues el proceso ha llegado a su fin).

contra su voluntad. No es que el Cid no sea sincero al llamar bueno al rey: es que en sus palabras hay una nota negativa de recriminación.

Subrayamos un punto capital: nuestro adjetivo no se recarga de máxima intensidad afectiva en alabanza del rey sino ya casi al fin del Poema (a partir del verso 2.825), cuando la honra del Cid se confunde con la suya, pues los infantes han afrentado al suegro y ofendido al señor. Desde el completo enajenamiento, al proclamarse el edicto de exilio, hasta que el rey se pone de pie para honrar a su vasallo (a quien le dice que es "*mejor que nos*") hemos ido muy lejos, hemos recorrido con los interesados una trayectoria, empezando con el desaliento que produce el ceño real y terminando con su ferviente aprobación, la cual se manifiesta de un modo culminante en la presencia de los grandes de España en ocasión solemne y ruidosa. Hasta la fría tabla estadística que sigue lo demuestra:

INCIDENCIA DEL ADJETIVO "BUENO" APLICADO AL REY

DESTIERRO

BODAS

CORPES

Es verdad que Rodrigo mismo no culpa de su desgracia a su señor ("*Esto me an buolto míos enemigos malos*" [9]); ni tampoco su mujer ("*Por malos mestureros de tierra sodes echado*" [267]); pero también es cierto que no conviene al perfecto caballero ni a los suyos inculpar al rey, aunque haya faltado. Como tampoco se permite una *franca* reprobación popular. Ésta puede, sin embargo, hacerse sentir *indirectamente*. El rey no tiene culpa nunca, pero ¡qué lástima que no sea tan perfecta su bondad como la de su vasallo!

### El verso 20 refleja la realidad histórica

En la compleja personalidad del Alfonso poético pueden observarse sin duda ciertos caracteres del rey ideal y genérico propio de la gran patria universal de la Edad Media. Pero debemos fijarnos, además, en el Alfonso local de la gesta y de la patria chica, en el rey leonés-castellano, acaso más leonés que castellano, y en el hombre de carne y hueso. Visto así, como un personaje complejo y no simple, es fácil resolver la aparente contradicción entre la oración "*si oviesse buen señore*", que sugiere que no era Alfonso un rey modelo, y el culto casi idólatra que se le rinde como representante de la realeza; culto que trasciende indirectamente del Poema entero, y que se precisa en forma inconfundible cuando el Cid se humilla ante el rey mordiendo la hierba del campo a orillas del Tajo. Pero, aun negándole al Alfonso del Cantar caracteres locales y presentándole como tipo cabal de su excelsa condición, la malquerencia inicial que tiene al Cid puede considerarse como síntoma de un defecto institucional. "La envidia —afirma Menéndez Pidal— tenía en la sociedad de entonces extraordinario poder. Los acusadores al oído del rey alcanzaban durante ciertos momentos de los siglos XI y XII una increíble preponderancia en la vida política. Esos llamados 'mestureros' o 'mezcladores' (esto es, cizañeros), constituían una verdadera calamidad pública que perturbaba hondamente la vida social en cuanto el rey flaqueaba por carácter débil o receloso" [7].

Sin duda su flaqueza fue lo que hizo que los contemporáneos de Alfonso le tuvieran por mal rey [8]. Esta actitud se refleja en el consabido verso 20.

[7] MP, *La España del Cid* (Madrid, 1929), pág. 295.

[8] MP, *Castilla...*, págs. 162-164. "¿En qué modo los contemporáneos sentían que él, Alfonso VI, por ellos conocido, no era buen señor, sabiendo como sabemos que fue un buen rey, un gran rey? Tres documentos de aquel tiempo acusan a Alfonso VI de *invidencia;* por ella no era buen señor; era *invidente,* 'envidioso', o en sentido etimológico vidente adverso, que ve con malos ojos el mérito ajeno y trata de impedirlo. Y este rey invidente da oídos y apoyo a la turba de *mestureros* o delatores, a los *castellani invidentes,* como dice la *Historia Roderici,* y acaba por expulsar de Castilla al héroe, cuya superioridad le era molesta.

Dada, pues, la opinión negativa que sus contemporáneos tuvieron del rey, según se refleja en el *Poema*, no podemos decir que aquél fuera un modelo con quien quepa igualar al Cid. Esto no convendría a la forma épica. No convendría, sobre todo, a la forma de nuestro Cantar, cuyo protagonista es un héroe modelo.

La igualdad entre el rey y el vasallo no consta en el Poema. Con razón o sin ella, el rey es siempre árbitro del destino de los suyos; nunca comparte su honra, sino que la confiere o la quita. Si tiene razón, el mérito corresponde a su realeza; si no, su realeza se deslustra un poco, pero no se daña definitivamente. Como rey, Alfonso está a una altura inasequible para el vasallo; como ser humano, Rodrigo le supera.

Esta compleja situación queda comprobada en el texto del Cantar. La injusticia de Alfonso infunde un terrible respeto, y más cuando

"Hoy nos parece que el no ser señor bueno Alfonso VI es independiente de ser buen rey, pero los contemporáneos veían muy relacionados esos dos términos. Veían que el conquistador de Toledo fue ciertamente un rey glorioso, pero que no lo fue durante todo su reinado. En un primer período, que dura catorce años, Alfonso realiza un momento brillantísimo del Imperio leonés: conquista a Toledo, somete a todos los reyes de Taifas; su autoridad y poder, reconocidos por Aragón y por Barcelona, están a punto de dar un gran avance a la reconquista. Durante nueve años honra al Cid aunque no le quiere emplear en las grandes empresas, para las que le daban crédito sus gloriosas campañas cuando había sido vasallo de Sancho II: es que justamente esas campañas en pro de la unidad imperial hispana de hegemonía castellana, habían sido muy dolorosas para Alfonso y le causaban resentimiento invidente; por eso sobreviene el destierro. El Cid busca el perdón; lo obtiene varias veces; pero siempre el enojo del rey renace, y el destierro se hace perpetuo. El rey no quiere aprovechar a su invicto vasallo.

"A causa de esto la gloria imperial termina bruscamente con la invasión almorávide. Tras el desastre de Alfonso en Sagrajas, todos los reinos de Taifas vuelven la espalda al emperador leonés y dejan de rendirle tributos y obediencia. Los africanos traían un poder militar extraordinario, con una táctica nueva que les hace vencedores sobre Alfonso y sobre todos sus generales, en Sagrajas, en Almodóvar, en Jaén, en Lisboa, en Consuegra, en Malagón, en Uclés. Sólo el Cid sabe dominar el nuevo estilo de los guerreros africanos y sabe infligirles vergonzosas y aniquiladoras derrotas en Almuzafes, en el Cuarte de Valencia, en Bairén, en Murviedro; sólo el Campeador sabe ganar tierras de los almorávides, mientras Alfonso no hacía sino replegarse ante ellos. Pero Alfonso no tuvo la suficiente grandeza de alma para poder aprovechar a su invencible desterrado contra sus invencibles enemigos. *¡Dios, qué buen señor si honrase al buen vasallo!*"
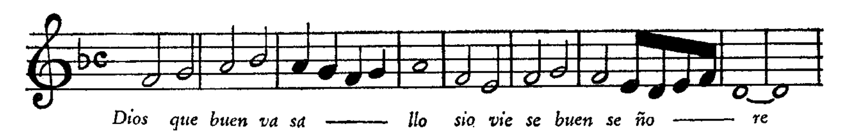
exige la colaboración colectiva para llevar a cabo su violento fallo. Cuando el Cid sale desterrado de Burgos bajo la negra nube del interdicto real, los burgaleses no se atrevían a ayudarle aunque amaban y admiraban al héroe, y aunque "*grande duelo avien las yentes cristianas*" (29) por su situación:

> *Conbidar le ien de grado, mas ninguno non osava:*
> *el rey don Alfonsso tanto avie le grand saña.*
>
> (21-22)
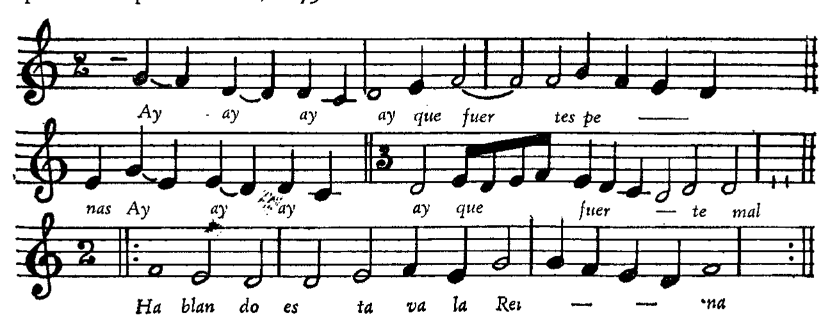
Cabe suponer que, al cantar estos versos, el juglar indicaría con la voz que lamentaba que el rey fuera tan riguroso con quien no tenía culpa[9]. Se siente en toda la cuarta tirada una humilde, resignada,

---

9 Me fundo en la música que se conserva del romancero, y en la de los cantares servios registrada por Parry y Lord para opinar que no es caprichoso suponer que, a menudo, en el canto de epopeyas ciertas sílabas fuertemente vinculadas con los significados más importantes se realzaban musicalmente prolongándose con varios tonos. Se prestarían a este procedimiento las siguientes palabras de los versos 21-22: *grado, osava, tanto, saña,* y las del verso clave de todo el Poema, el 20. Propongo una ilustración hipotética para este verso:




Algo parecido se puede ver en el siguiente romance (*Ay, ay, ay, qué fuertes penas)* tomado de las ilustraciones de Gonzalo Menéndez Pidal al *Romancero Hispánico* de Ramón Menéndez Pidal (t. IX de sus *Obras completas,* Madrid, 1953, t. I, pág. 375). El ejemplo procede de las *Chansons du XVe siècle,* publicadas por A. Paris, 1875:



censura popular, y, a la vez, la actitud común, que acepta como absolutos los decretos reales por la excelsa dignidad que representa el rey, por su constituida autoridad, por el sagrado prestigio de su cargo —prestigio tan grande que hace ver aun los fallos aparentemente injustos como caprichos de la suerte, como esas misteriosas irregularidades de un mundo imperfecto.

La honra del Cid no llega nunca ni puede llegar a igual altura que la de su señor; ni siquiera cuando el segundo casamiento de sus hijas le hace pariente de reyes, porque la altura del trono es inasequible, como se ve por la cita aducida de *El libro de los estados*, de don Juan Manuel: "...et pues vos fablé fasta agora en el estado de los emperadores, que es el más honrado estado et mayor que puede ser en los legos, comenzarvos-he luego a fablar en el estado de los reys, que es el mayor que puede ser en pos el estado de los emperadores" [10]. A Alfonso se le dieron ambos títulos, aunque más el de rey que el de emperador [11]. La igualdad de honra entre rey y vasallo no es posible, pues, ni en sentido afirmativo ni negativo.

Aun en sentido negativo, el rey existe en un nivel superior, ya que si un vasallo es afrentado por su causa, la afrenta del rey es mayor, porque cualquier agravio se magnifica tocando a la persona real. Cuando, después de la afrenta de Corpes, envía el Cid a Muño Gustioz para que pida justicia al rey, el mensajero dice a Alfonso:

*tienes* [*el Cid*] *por desondrado, mas la vuestra es mayor*
(2.950)

y el rey le da la razón:

*e verdad dizes en esto, tú, Muño Gustioz,*
*ca yo casé sus fijas con ifantes de Carrión;*
*fizlo por bien, que ffosse a su pro.*
*¡Si quier el casamiento fecho non fosse oy!*
(2.955-58)

10 Ed. Gayangos, Cap. LXXXIV. Correa mismo cita estas palabras en su artículo, pág. 188.

11 MP, *La España del Cid*, pág. 712.

Más tarde el Cid mismo le dice:

*desto que nos abino que vos pese, señor*
(3.041)

*por mis fijas quem dexaron yo non he desonor,*
*ca vos las casastes, rey, sabredes qué fer oy.*
(3.149-50)

Le incumbe al rey ser el instrumento de la justicia. Sólo por medio del proceso jurídico que él y nadie más es capaz de iniciar, puede adjudicarse la causa. Una afrenta, por parte de personas de "*natura tan alta*" como los infantes de Carrión, la cual indirectamente toca a la persona del rey, es una cuestión nacional. En las Cortes de Toledo quedan vindicados Rodrigo y también el rey, porque si éste compartió la deshonra de la afrenta, comparte también la honra de la victoria en el duelo judicial. En este sentido rey y vasallo sí son copartícipes en la honra y la deshonra, pero de modo distinto: el riesgo que corre la honra del Cid es infinitamente mayor que el que corre la honra de su protector. La victoria de los infantes hubiera comprometido al rey, pero no le hubiera destruido como a su vasallo. Semejante eventualidad es, por supuesto, inconcebible. El derecho está tan claramente del lado de Rodrigo, los demandados son tan inferiores física y moralmente, que nos consta con claridad de antemano quién va a triunfar. El proceso sirve principalmente para lucir la dignidad, la grandeza moral y el virtuosismo jurídico del héroe [12]. Según se desenvuelve la acción en las Cortes, admiramos más y más la adquirida grandeza de un rey justiciero, tan distinto del invidente del primer Cantar.

En cierto sentido es el Cid quien honra al rey, porque Alfonso se honra honrándole. Si el criterio para valorar la honra es el ingé-

12 Véanse págs. 139-143. También en *La España del Cid* (638-39): "El Cid era sabidor en derecho. Le vemos actuar como abogado en el monasterio de Cardeña, y como juez en Oviedo, capaz de citar las leyes góticas y de examinar la autenticidad de una escritura; le vemos sutilizar casuísticamente en la cuádruple redacción de una fórmula de juramento legal. Y el Cid de la poesía coincide con el de la realidad, alegando metódicamente sus derechos ante la corte de Toledo".

nito mérito humano y no el del nacimiento, es Rodrigo el verdadero objeto de homenaje y de respeto. En este poema de tan engañosa sencillez, pero de tan hondas ambivalencias, una de las más fundamentales es la que representa sutilmente dos zonas de valores: la de los personales y la de los políticos. Los burgaleses sienten con el Cid y le dan la razón porque la tiene según todo humano criterio; pero arraigadas costumbres les obligan a violentar sus caritativos sentimientos para cumplir con un decreto real, a cuya autoridad —justa o injusta— deben rendirse. El perdón del rey, tan imprescindible para la restitución del héroe, es tan necesario al que perdona como al perdonado. El perdón no se le puede negar al peticionario sin menoscabo del otorgador. Humanamente el *rey* es quien asciende al nivel del vasallo, más bien que lo contrario.

### LA RELACIÓN ENTRE EL REY Y EL CID CONSTITUYE EL FUNDAMENTO DE LA ESTRUCTURA

Un examen del aspecto estructural de la relación entre Alfonso y Rodrigo confirma lo asentado.

La línea divisoria entre las dos grandes partes del Poema corresponde al momento en que la posición relativa de rey y vasallo cambia sutilmente; a saber, cuando el Cid deja de ser peticionario y Alfonso se encuentra en una situación defensiva. Este cambio ocurre precisamente en el medio del Poema, en el verso 1.892, a veintisiete versos justos del centro matemático [13], cuando el rey Alfonso dice en su soliloquio:

*del casamiento non sé sis* [*el Cid*] *abrá sabor.*

El rey, pues, está temiendo que a su vasallo no le vaya a gustar lo que él ha dispuesto. Y con razón. Porque Rodrigo nunca deja

---

[13] Me parece demasiado fácil el concepto "principio-medio-fin" consagrado por la *Poética* de Aristóteles. Sin embargo, como creo que se ha demostrado, el *Cid* ejemplifica una bimembre disposición simétrica de las dos grandes divisiones en la historia de las relaciones entre rey y vasallo. No es necesario probar que aciertos estructurales como éste los logre el juglar con conocimiento de causa. Las construcciones felices imponen su propia necesidad.

de mostrar su displicencia en relación con el proyectado casamiento antes de que se verifique; y, después, se excusa siempre de él y le echa la culpa al rey, que concertó el matrimonio.

¿Cómo llega el monarca a encontrarse, inadvertidamente, en situación inferior a la de su vasallo, situación expresada gráficamente por el verso "*la conpaña del Çid creçe, e la del rey mengó*"? (2.165).

El primer paso de esta transición es el cambio del ánimo real para con el desterrado, el cambio que hace posible el perdón. Pero este perdón no es resultado de una magnánima benevolencia. El carácter y la habilidad del Cid le han ganado un éxito tan imponente que Alfonso no puede menos de reconocerlo.

La actividad respectiva de Rodrigo y el rey se desenvuelve en dos planos: la de aquél, activa y volitiva, en el primer término de la escena; la de éste, pasiva, en el fondo. Sólo la acción que origina el Poema, el destierro del vasallo, es iniciada por el rey. Después del destierro es el Cid quien inicia las acciones y el rey el que reacciona. Y este sistema de acciones y reacciones progresa en tres etapas que corresponden a las tres gestas guerreras de los primeros dos cantares: la acción de Castejón, la de Alcocer, y la de Valencia. Después de cada victoria el Campeador manda un regalo al rey, pudiendo tasarse la importancia de la victoria por el valor y tamaño del regalo: primero, treinta caballos, después ciento, y al fin doscientos, con una adehala de treinta palafrenes y treinta caballos corredores. La ojeriza del rey va disminuyendo con cada *presentaja*, no sólo por lo que significan materialmente, sino también por la honra que granjean al héroe. Con la derrota de las invasoras huestes almorávides después de la toma de Valencia, ya ha hecho el Cid todo lo que puede hacer por sí mismo, y esto es mucho más de lo necesario para forzar el perdón del rey. El premio real que acompaña al perdón, el proyectado matrimonio, trae consigo funestas consecuencias que Alfonso deplora y que le obligan a colocarse en una posición defensiva respecto a su vasallo. Nuevamente es el monarca el instrumento —aunque no la causa— de su deshonra; pero con la diferencia de que primero lo fue queriéndole mal, dando oídos a las cizañas de los *malos enemigos* y haciéndole un gran daño intencionalmente; mientras que ahora, queriéndole bien, deplora sinceramente el daño que le ha hecho sin pensarlo. Y hay otra diferencia todavía más significativa: el Alfonso que decretó el

destierro se identificó con las fuerzas del mal, representadas por los mestureros, a quienes apoya manifestando el aspecto menos glorioso del poder arbitrario que le confiere su cargo; en cambio, el Alfonso que dispuso el casamiento con buenas aunque malogradas intenciones, recusa a aquellas fuerzas y las somete a la justicia poniendo en juego el aspecto más glorioso de su majestad. Esta discrepancia en su posición moral altera profundamente las posibilidades que tiene el monarca para reparar el daño. La honra del Cid ya no depende exclusivamente de la voluntad arbitraria de su señor. Una autoridad superior a la real, la de la ley, debe dar su fallo sobre la segunda deshonra. Pero, al mismo tiempo, esta autoridad no puede funcionar de hecho sin la promulgación del monarca, ya que es él quien puede convocar o no las Cortes y quien puede otorgar o negar las peticiones de las partes durante el litigio. Dependiendo, pues, el Cid de Alfonso para que se le administre justicia, éste ejerce todavía un poderoso arbitrio sobre el destino de aquél; pero su autoridad no es ya la caprichosa del que escuchó a los mezcladores, sino la impersonal de la institución monárquica. Una fea *invidencia* impulsó al Alfonso que decretó el destierro. El de las Cortes se ha convertido en un intachable cumplidor de su deber. El rey invidente se ha convertido en el rey justiciero.

Sin embargo, no cabe asignar al Alfonso de la primera fase el papel de enemigo, ni al de la segunda el de partidario del Cid. El rey está por encima de todas las banderas. Su papel es el del destino que, primero, frunce el ceño y, después, sonríe. Lo que ocurre es que este agente abstracto obra por mediación de un ser humano, quien, por motivos humanos, favorece al principio las fuerzas del mal. Queda, pues, justificado en cierto modo el sutil juicio del mismo Spitzer cuando dice que "el vasallo es bueno, el rey es bueno...; lo que falta es la adecuada relación de buen vasallo a buen señor, por imperfección de la vida humana, que no es precisamente una vida paradisíaca" [14]. Creo que aún es posible añadir algo a esta opinión. La bondad del rey es relativa, la del Cid absoluta. Aquél ejemplifica la norma de su categoría; éste supera la suya. Por eso la posición de Alfonso es moralmente inferior a la de su vasallo. Y, sin embargo, su realeza le permite regir arbitrariamente el destino del Cid y de los suyos. Aquí es donde

---

[14] Spitzer, *NRFH*, II, pág. 110.

está el dramatismo profundo, la tensión psicológica, del Poema: arbitrariedad institucional contra grandeza moral individual; aquélla imponiéndose a ésta por medio del destierro; ésta triunfando de aquélla mediante un trascendente éxito material y moral.

Lo dicho, o algo próximo a lo dicho, constituye la acción principal. Examinemos ahora la función de los incidentes que la forman.

### Vinculación de los incidentes

Son éstos el destierro, el casamiento y la afrenta de Corpes. El móvil del Cid para reivindicarse por medio de la serie de victorias de Castejón a Valencia es el deseo de lavar la deshonra ocasionada por el destierro; el fracaso del casamiento por el carácter vil y cobarde de los yernos ocasiona la afrenta de las hijas. La afrenta conduce al desenlace en las Cortes de Toledo. En todos estos incidentes los personajes son representantes de los bandos contrarios.

### El Cid y sus enemigos

Como el protagonista es un héroe modelo, conviene resaltar su bondad haciendo que sus adversarios —los Infantes de Carrión— sean del todo malos. Éstos representan, como ha notado Spitzer, las fuerzas del mal que un destino irónico, representado por el rey, desencadena contra el héroe en la segunda mitad del Poema, donde se dramatiza el choque entre el protagonista y sus contrarios. Este conflicto no se plantea aún claramente en la primera parte, donde el interés dramático lo proporciona la discordia entre el rey y su vasallo; pero se sugiere cuando el Cid dice, "*esto me an buolto míos enemigos malos*" (9), y Jimena: "*Por malos mestureros de tierra sodes echado*" (267). Sin duda uno de estos mestureros era el Conde García Ordóñez, que formaba con los Infantes de Carrión, de la familia de los Beni Gómez, el bando hostil al héroe. Por lo tanto, el primer lance, el del destierro, es ocasionado también por las fuerzas del mal, por los cizañeros que, llenos de odio y envidia, acusaron sin razón al intachable Campeador.

En la segunda mitad, el choque de las fuerzas contrarias es menos sutil, más dramático; y la acción que lo motiva, la más violenta y desgarradora de todo el Poema: la afrenta de Corpes. Aquí, la maldad monstruosa de los yernos se opone a la indefensa inocencia de sus esposas. Y después, cuando el buen padre afrentado y sus retadores se encaran con los ofensores en la Corte, el bien triunfa sobre el mal, y se premia al paladín de la virtud con un galardón propio de un cuento de hadas: el segundo casamiento de las hijas, cada cual con su príncipe azul.

### LAS HIJAS DEL CID

Como causantes de la acción, las hijas del Cid sólo ceden en importancia a su propio padre, al rey y a los mestureros. En primer lugar, porque, una vez que el rey ha privado de su honra al Campeador, uno de los móviles que determinan su conducta es el anhelo de casar honrosamente a las jóvenes:

> *Plega a Dios e a santa María,*
> *que aún con mis manos case estas mis fijas*
> (282-82b)

y después, porque, cuando el casamiento fracasa y los yernos maltratan a sus esposas, esta conducta es la que determina el desenvolvimiento de la última parte del Cantar.

Excepto tres veces [15], siempre que estas muchachas aparecen en el Poema, lo hacen con una presencia muda: primero como niñas tiernas ("*iffantes son e de días chicas* [269b]"); y después, como novias que, al partir de Valencia para tierras de sus malvados esposos, se llevan consigo "las telas" del corazón paterno; más tarde, sufriendo con admirable dignidad y estoicismo los azotes y espolonazos de sus esposos; y, al fin, como princesas de un cuento de hadas. La ocasión más notable en que una de ellas, doña Sol, habla, es cuando en el robledal ruega a los esposos que les corten las cabezas con las dos espadas que tienen, Colada y Tizón. Ni un grito, ni un gemido, ni

[15] Véase 2.594-2.600, 2.725-2.733, 2.796.

un ruego lastimoso. Sólo la tremenda ironía de aquella súplica, y la orgullosa advertencia:

*si nos fuéremos majadas, abiltaredes a vos*
(2.732)

JIMENA

En cuanto a las relaciones entre Rodrigo y Jimena [16], no hay mucho que añadir al análisis de Salinas. El ensayo de este autor es el más sensible y penetrante que se ha escrito hasta ahora sobre la primera de las grandes masas arquitectónicas del Poema. Acaso el único reparo que se le pueda hacer sea el de que no relaciona su estudio con el tema esencial del Poema, la honra del Cid, ya analizado por él, dos años antes, en otro ensayo [17]. Salinas reduce su enfoque "a esa zona íntima donde los protagonistas son los sentimientos íntimos de los personajes" [18]. Pero Jimena siente algo más que el dolor personal de la separación. A su manera típicamente femenina, comparte con su esposo la vergüenza social de la deshonra. Rodrigo la deja relativamente pobre, a merced de la generosidad del abad del monasterio de San Pedro de Cardeña, y a la de los caprichos del desavenido rey. ¿Qué dignidad podía tener una mujer, viuda por el destierro de su marido, dependiente de la caridad ajena y con dos hijas incasables, si su esposo fracasaba? El destierro duró tres años. Durante esta interminable espera, Jimena y sus hijas debieron de llevar una vida encerrada entre paredes monacales. Ni ellas se atrevían a comunicarse con sus amigos, ni los amigos con ellas, por temor al ceño real. Todo esto lo sugiere el parco juglar cuando al reunirse Jimena con su esposo en Valencia, lo primero que le hace decir es: "*Sacada me avedes de muchas vergüenças malas*" (1.596). Estas palabras identifican a Ji-

16 Pedro Salinas, "La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mío Cid*", *Bulletin of Spanish Studies*, XXIV (1947), págs. 79-88.

17 Pedro Salinas, "El *Cantar de Mío Cid*, Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia*, IV (1945), págs. 9-24.

18 Salinas, "Vuelta...", pág. 80.

mena con el drama político del Poema, y la hacen formar parte integrante del tema.

Mucho se puede decir sobre cada uno de los otros personajes. Por ahora remito al lector al análisis psicológico de Dámaso Alonso [19].

---

19 D. Alonso, *Ensayos*, especialmente los párrafos sobre "Variación de las almas" (pág. 83); "El humor" (pág. 90); y "Los héroes" (pág. 99).

## CAPÍTULO IV

# LA DISPOSICIÓN ARTÍSTICA DE LA MATERIA EN SUS GRANDES RASGOS

No hay parte de una creación, desde la más mínima (como hemos visto al tratar del adjetivo "*bueno*") hasta la más completa, es decir, el poema entero, que no exija la actividad formadora del juglar. De no haberse acogido con favor las ideas de la inconsciencia artística del poeta oral [1], y la de que sólo "une mise par écrit organisatrice" [2] puede poner en orden el desorden característico de la recitación (desorden debido al carácter "movedizo" del auditorio y a la supuesta función accesoria de la recitación), no insistiríamos en subrayar proposición tan evidente. No se distinguen en lo esencial, aunque sí en el modo de exteriorizarse, los principios básicos de la literatura oral y escrita; pero, en la primera, su acertado empleo obedece, como no obedece en la segunda, a las necesidades inmediatas de la tensión entre juglar y auditorio y a las de la continua recreación épica. Hasta las posibles distracciones, que, según Rychner, eran inevitables (generalización que le parece inaceptable a Menéndez Pidal, pues no era el auditorio de plazas y mercados el único) [3], no pudieron

[1] Véase la pág. 21.

[2] J. Rychner, *La chanson de geste*, pág. 36.

[3] Rychner declara que en las veladas señoriales tenían poca cabida los cantos épicos (pág. 14). Menéndez Pidal opone a esto que "el juglar fue el único poeta en los primeros siglos románicos; que todavía en el siglo XII juglar y trovador se confunden a menudo; que las gestas eran poesía destinada principalmente a los caballeros, que el juglar de gesta era especialmente respetado por los moralistas en el siglo XIII, etc.", *ChR*, pág. 45.

menos de encarecer los procedimientos artísticos que integran la composición: La variedad evita la monotonía; el certero movimiento narrativo anima el relato; las refracciones prismáticas del verbo cuyo tiempo es aspectual actualizan lo narrado[4]; las grabaciones psicológicas allegan al eterno presente de lo humano a los personajes terminantemente definidos por el aorismo épico; la presentación oportuna de los personajes, como en la actuación dramática, destaca la índole especial de cada uno de ellos, aportando a nuestro primer conocimiento de esta índole el placer de un descubrimiento y el interés de lo novedoso; las acertadas transiciones de un asunto a otro entre tiradas deleitan como cosa bien encajada, y las dramáticas y abruptas nos excitan; la expectación nos hace esperar con placer un éxito previsto, de una parte, y, de otra, temer un desastre.

De todo esto hay mucho y bueno en el *Poema de Mío Cid*. Dirijámonos primero a las manifestaciones de variedad.

### I VARIEDAD: RECURSO IMPRESCINDIBLE DEL ARTE EN GENERAL

Los procedimientos que producen variedad y contraste son fundamentales en todo medio artístico, sea para diferenciar matices delicados, sea para oponer grandes diferencias: en la gradación casi imperceptible de colores tenues en un paisaje o en el claro-oscuro de un retrato de Rembrandt; en la acentuación suave de una lenta frase musical o en la transición abrupta, desde los arpegios pianísimos, hasta el estallido estruendoso de la reiteración temática en el primer movimiento de la *Tempestad* de Beethoven[5]; en el contraste entre los encabalgamientos suaves de la *Égloga Tercera* de Garcilaso, empleados para comunicar la sensación de un fluir sinuoso, y los abruptos que comunican la sensación de un resultado súbito[6]; en las variaciones del tema general de "desfacer entuertos" en el *Quijote*, y en los vio-

---

4 Véase el estudio de Stephen Gilman, *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"*, Madrid, 1961.

5 Opus 31, § 2.

6 Véase el fino análisis de Dámaso Alonso, *Poesía española*, págs. 63, 71-72.

lentos contrastes barrocos como el que se produce entre el último episodio pastoril de la novela (el de la fingida Arcadia), y la estampida de toros que sigue repentinamente [7].

VARIEDAD EN EL "POEMA DE MÍO CID"

La variedad fundamental del Poema proviene del contraste entre lo que Américo Castro llama experiencia sensible y experiencia moral [8]. En términos generales, este contraste se advierte entre la primera mitad, que expone una acción militar, y la segunda, donde se desarrolla una acción doméstica y jurídica. En ambas partes coexisten los dos tipos de experiencia señalados por Castro, pero su importancia relativa se invierte. En la primera parte se destaca una gran victoria moral en medio de tantas victorias militares: la negativa del Cid a lidiar con su señor; en la segunda, mientras una crisis moral tras otra embargan el ánimo del héroe, continúan en el fondo los sucesos militares.

Cada una de las dos partes señala, además, una gradación ascendente que culmina con un notable punto brillante y con su propio efecto aparatoso: en la primera, la acción alcanza su ápice con la batalla contra Yúçef, la cual, más que una demostración de la pericia militar del Campeador, como las otras, es un espectáculo presentado para demostrar a Jimena "*cómo se gana el pan*"; la acción de la segunda culmina en las Cortes de Toledo, donde tanto el brío personal y la elocuencia del Cid y de los suyos como la adquirida grandeza del rey ofrecen un inolvidable espectáculo moral.

---

7 Helmut Hatzfeld, *Rev. portuguesa de filologia,* VIII (1957), págs. 341-343, en su reseña de mi primer estudio del *Cid (Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"; hacia una explicación de la imitación poética de la historia en la epopeya castellana,* Iowa City; México, 1955-56), secunda las opiniones de Rychner sobre las relaciones interestróficas. No ha creído acertado nuestro análisis de las manifestaciones de variedad y contraste en el Poema. "Very clever", dice con ironía. Es sorprendente, en el autor de uno de los mejores estudios del arte del lenguaje en el *Quijote,* esta negación implícita de la inventiva del artista oral dentro de su modo tradicional de poetizar.

8 Castro, "Poesía...", pág. 23.

Los tres incidentes correspondientes a las "masas arquitectónicas" señaladas por Menéndez y Pelayo [9] tienen, cada uno, distinta categoría. El destierro es un suceso político; la afrenta, un lance familiar, y las Cortes de Toledo, un espectáculo jurídico. Dentro de esta variedad de las partes principales, se observa la de los episodios, cuya disposición está calculada para ensanchar el interés.

También hay diferencias en las acciones militares importantes que corresponden a cada uno de los tres cantares. Con la descripción de la acción de Alcocer nos da el juglar una exposición casi profesional de la táctica y la estrategia cidianas; la batalla en la huerta de Valencia es, como ya hemos indicado, una exhibición de brío bélico; y la batalla contra Búcar tiene como fin principal destacar la cobardía de los infantes.

Esta variedad en las acciones se desenvuelve dentro de otra variedad del tono emocional. El primer Cantar es patético y bélico; el segundo, bélico, aparatoso y triunfal; el tercero, violento, dramático y triunfal.

Por último, hay que notar el contraste entre las dos zonas de interés: la que Salinas llama zona íntima, y la que nosotros denominamos zona política. En aquélla se desenvuelven las relaciones personales del Cid y de su familia; en ésta, las relaciones políticas entre el rey y el vasallo.

Los contrastes indicados sirven para efectuar una diferenciación simple y aparente. Más dinámico y sutil es el contraste que se logra por medio de procesos que se desenvuelven en dirección contraria los unos a los otros. El principal de éstos es el analizado en la relación entre el rey y el vasallo. Dámaso Alonso por su parte ha examinado graciosamente el mismo proceso en las relaciones entre el Cid y sus yernos [10].

Dentro de los grandes contrastes abundan los menores. Éstos se pueden observar al azar hasta entre los hemistiquios de un verso individual.

---

9 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Tratado de romances viejos*, t. I (Madrid, 1903), pág. 347. Este es el t. XI de la primera edición de la *Antología de poetas líricos castellanos*.

10 D. Alonso, *Ensayos*, págs. 84-89.

### Disposición de las acciones

Entre las acciones dispuestas con mayor artificio, llaman la atención las dobles de tipo consecuente, en las cuales la una es ocasión de la otra. Estas acciones forman un zig-zag a través de la primera mitad del Poema. Después de cada victoria importante, Álvar Fáñez, acompañado de un séquito cuantioso, emprende una larga marcha para presentar al rey los regalos del Campeador. A los tres grandes movimientos del Cid con rumbo general hacia el sureste (el primero a Castejón, el segundo a Alcocer, y el tercero a Valencia), corresponden tres movimientos de Minaya en dirección contraria, primero a un lugar indeterminado, después a Carrión, y por último a Valladolid. Mientras que el Cid sigue siempre adelante, con una sola interrupción, hacia Valencia, Minaya va y viene. A las tres grandes acciones guerreras corresponden, pues, tres aparatosas embajadas.

### Variedad en el movimiento

El movimiento sensible es a la vez simple y complejo, siendo el más simple el progreso desde Burgos hasta Valencia. Desde que el rey decreta el destierro, autorizando únicamente un corto plazo para que el Cid salga de Castilla, hasta tres años más tarde en que el Campeador toma Valencia, éste no se detiene nunca, sino para tender celadas, para sitiar, o para dormir brevemente, volviendo siempre a cabalgar de nuevo "*al crebar de albores*". Los dos sonidos que más a menudo se oyen son el canto matutino de los gallos, y el sonido de cascos, rítmico y regular en las marchas; estruendoso en las batallas. También se oyen los cascos como *leit motif* del Cantar del Destierro. Cabalgar, siempre cabalgar. El tema de la honra que se gana por sí mismo, tiene como melodía el sonido de cascos.

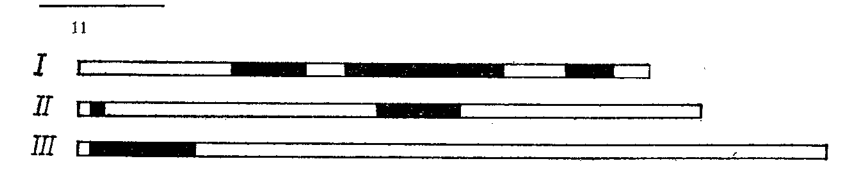
El contraste más notable del movimiento narrativo en el conjunto se observa entre los primeros 2.526 versos y los 1.206 restantes, es decir, entre los primeros dos tercios y el último del Cantar. En la primera gran división predominan las acciones guerreras, a saber,

marchas, correrías, batallas y asedios [11]. El último tercio del Poema refiere exclusivamente sucesos familiares, primero en la esfera de las relaciones íntimas, y al final a la luz brillante de un espectáculo jurídico.

Merecen atención especial las acciones guerreras, tan variadas en el *Cid,* tan parecidas en ciertas *Chansons* francesas [12]. La acción de Castejón es sigilosa. El Cid y los suyos pasan toda la noche en celada antes de atacar. En Alcocer el Cid también ataca a los moros por sorpresa, pero el encuentro de los cristianos con el enemigo es más violento. El choque estruendoso a campo abierto se presenta *agitato* y *fortissimo* en dos series paralelas (tiradas 35, 36) asindéticas, las más enfáticas de todo el repertorio formulario del juglar [13].

---

11




Batallas: Castejón: 437-492; Alcocer, 557-850; Pinar de Tévar: 985-1.023; moros de Valencia: 1.127-1.154; Yuçef: 1.711-1.798; Búcar: 2.338-2.526.

Correrías (no incluidas en el gráfico):

(1) *dexó el Poyo, todo lo desenparava,*
*allén de Teruel don Rodrigo passava*
910-11

(2) *Tierras d'Alcañiz negras las va parando,*
*e a derredor todo lo va preando*
938-9

(3) *Estonçes se mudó el Çid al puerto de Alucat;*
*dent corre mío Çid a Huesa e a Mont Alván;*
*en aquessa corrida diez días ovieron a morar*
951-53

(4) *Davan sus corredores e fazien las trasnochadas,*
*llegan a Gujera e llegan a Xátiva,*
*aún más ayusso, a Denia la casa;*
*cabo del mar tierra de moros firme la quebranta*
1.159-62

12 Sobre esto véase MP, *PMC,* pág. 80.

13 ¿Por qué elabora el poeta esta primera batalla campal con el mayor brío y ostentación? Lo cierto es que en Alcocer el Cid y los suyos empiezan

Contra el Conde de Barcelona en el Pinar de Tévar se resalta, con espíritu despectivo, el modo de guerrear de los catalanes.

La batalla contra los dos reyes moros de Valencia (serie 68), meras contrafiguras anónimas (recordemos a los varias veces nombrados y muy particularizados Fáriz y Galve) es como un eco de la de Alcocer [14].

La batalla contra Yuçef se matiza de sentido novelesco por el anhelo del Cid de demostrar su fuerza ante su mujer y sus hijas (*"Mis fijas e mi mugier veerme an lidiar"* [1.641]), las cuales pueden ver a los contendientes desde el alcázar de Valencia [15].

En la última batalla del Poema, el juglar nos presenta a Búcar con delicado matiz irónico. Esta desvalorización cómica de un enemigo moro nos recuerda la desvalorización del contrario cristiano en el Pinar de Tévar.

### RÁPIDA ENUMERACIÓN DE LOS LUGARES PARA SUGERIR MOVIMIENTO

A veces, los lugares desfilan ante el lector con rapidez cinematográfica. El Cid y los suyos se tragan las distancias. Conforme la velocidad de su movimiento cobra ímpetu, crece el número de los que le siguen. El juglar sugiere este irresistible progreso con admirable parquedad de medios que se ciñe a enumerar los lugares de la ruta:

*Salieron de Medina, e Salón passavan,*
*Arbuxuelo arriba privado aguijavan,*
*el campo de Taranz luégol atravessavan,*
*vinieron a Molina, la que Avengalvón mandava.*
(1.542-45)

con un éxito brillante. Conviene, cuando presenciamos por primera vez su pericia, brío y valentía, que este ejemplo inicial nos sirva para establecer en nuestra mente su indiscutible superioridad como guerrero. A partir de esta batalla tan largamente narrada sería superfluo extender igualmente el relato de las que siguen.

14 El único verso que anima con gran fuerza la descripción de esta batalla es el 1.140, en que el Cid grita su propio nombre para esforzar a los suyos. El juglar prescinde de las series asindéticas que hubieran podido corresponder a las tiradas 35 y 36.

15 Véase MP, *PMC*, n. 1.644, pág. 196.

En cuatro versos menciona cinco lugares que los jinetes apenas ven, tanta es la prisa que llevan. Cinco verbos de movimiento (salieron, passavan, aguijavan, atravessavan, vinieron) y tres adverbios (arriba, privado, luego) dan a la marcha la rapidez necesaria.

El movimiento es más veloz aún entre los versos 542 y 556. En estos quince versos, los caballos del Cid recorren más de cien kilómetros desde Castejón a Alcocer:

*Vansse Fenares arriba quanto pueden andar,*
*troçen las Alcarrias e ivan adelant,*
*por las Cuevas d'Anquita ellos passando van,*
*passaron las aguas, entraron al Campo de Taranz*
*por essas tierras ayuso quanto pueden andar.*
*Entre Fariza e Çetina mío Çid iva albergar.*
*Grandes ganançias priso por la tierra do va;*
*non lo saben los moros el ardiment que an.*
*Otro día moviós mío Çid el de Bivar,*
*e passó a Alfama, la Foz ayuso va,*
*passó a Bovierca e a Teca que es adelant,*
*e sobre Alcoçer mío Çid iva posar,*
*en un otero redondo, fuerte e grand;*
*açerca corre Salón, agua nol puedent vedar.*
*Mío Çid don Rodrigo Alcoçer cueda ganar.*

Dentro de esta austeridad estilística el poeta subraya la prisa ("*quanto pueden andar*", "*ivan adelant*", "*es adelant*", "*passando van*", "*por la tierra do va*"). Pero no deja de indicar que también hacen alto (sin duda se detuvieron en más lugares que el señalado entre Ariza y Cetina, pero esta parada debe de haber sido la más quieta) ni que toman botín, ni que la suya no es una simple marcha sino una táctica militar ("*non lo saben los moros el ardiment que an*"). Y para dar amplitud a tan breve trozo, este juglar, maestro del estilo, incluye todavía dos detalles topográficos que convierten lo que podía haber sido únicamente una representación cartográfica, en una representación pictórica, en un paisaje de horizontes concretos, dominado por un centro de interés: "*un otero redondo, fuerte e grand*". Lo podemos tocar con las manos. El otro detalle ("*açerca corre Salón, agua nol puedent ve-*

*dar*"), además de su contribución escénica, sugiere un esencial aspecto práctico.

No siempre hay que andar con tanta prisa, sin embargo:

> *quando vío el caboso que se tardava Minaya,*
> *con todas sus yentes fizo una trasnochada;*
> *dexó el Poyo, todo lo desenparava,*
> *allén de Teruel don Rodrigo passava,*
> *en el pinar de Tévar Roy Díaz posava;*
> *todas essas tierras todas las preava,*
> *a Saragoça metuda lâ en paria.*
>
> (908-14)

La demora de Minaya retarda un poco el movimiento del Campeador. La serie de verbos en tiempo imperfecto sugiere que el Cid, esperando que pronto se le reúna su sobrino, sigue su camino de conquista con menos apuro. Esto, por supuesto, es la excepción.

En cambio, los otros dos citados (1.542 y 542-556) no son casos aislados. Desde que el Cid sale de Burgos hasta que acampa sobre Alcocer, el cabalgar es casi continuo, y los múltiples lugares del camino son especificados con la precisión de un horario.

## El tiempo

El movimiento en el tiempo es inseparable del movimiento en el espacio. En nuestro Poema se siente el tiempo en su aspecto más inmediato y real: el transcurrir de cada día:

> *el día es exido, la noch querié entrar.*
>
> (311)

El tiempo en el Cantar es un fenómeno de la existencia cotidiana; se compone de los repetidos amaneceres y anocheceres y de los días y las noches. Los días son para hacer:

> *En Castejón todos se levantavan,*
> *abren las puertas, de fuera salto davan*
> *por ver sus lavores e todas sus heredanças.*
>
> (458-60)

Las noches son muy cortas; A veces se vuelven al revés las noches y los días:

> *Andidieron de noch, que vagar non se dan*
> (434)

Después de aguijar "*quanto pudo a espolón*" (233) toda la noche, llega a San Pedro de Cardeña para despedirse de su familia cuando

> *apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores*
> (235)

Los gallos de madrugada con su estridente cantar señalan la urgencia del Campeador y de los suyos. Raquel y Vidas no se apuran lo suficiente para satisfacer la impaciencia de Martín Antolínez, quien les dice:

> *mover ha mío Çid ante que cante el gallo*
> (169)

Así ocurre. Se trajina con urgencia porque

> *ya vedes que entra la noch, el Çid es pressurado*
> (137)

Repasemos los sucesos de esta noche tan crítica: desde la glera de las afueras de Burgos, donde los castellanos han tenido que acampar, manda el Cid a Martín con su recado. El mensajero vuela:

> *Martín Antolínez non lo detardava,*
> *passó por Burgos, al castiello entrava,*
> *por Raquel e Vidas* apriessa *demandava.*
> (96-98)

Hecho el negocio, los prestamistas y el burgalés montan sus bestias y llegan a galope a la glera ("*Martín Antolínez caualgó privado / con Raquel e Vidas*" [148-49]). Allí los recibe el Cid sonriendo y les entrega las arcas. Inmediatamente Martín y los cargados prestamistas vuelven a Burgos. Cinco escuderos ayudan a Martín a llevar los seiscientos mar-

cos al campamento. El Campeador, en vez de ponerse en marcha, vuelve a Burgos inmediatamente para ofrecer sus votos en la Catedral de Santa María. Prometidas las mil misas en el altar de la Virgen, emprende el Cid por fin su marcha nocturna a Cardeña para despedirse de su familia, mientras que Martín va a su casa de Burgos a despedirse de la suya. Y Rodrigo llega precisamente cuando "*apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores*" (235), es decir, el momento que había previsto Martín Antolínez en el verso 169 cuando dice que "*mover ha mío Çid ante que cante el gallo*".

Los términos de tiempo suelen tener casi siempre límites exactos. Hasta para señalar un período indefinido emplea el juglar una vez la expresión corriente "*tres sedmanas*" (883) [16]. En todo el Poema se nota esa puntual precisión en la especificación del tiempo. Pero esta regularidad resalta, más que en ninguna otra parte en el Cantar del Destierro, que puede compararse a un libro diario de tres años de la vida del Cid, desde que el juglar advierte que

*los seys días de plazdo passados los an,*
*tres an por troçir, sepades que non más*
(306-7)

hasta la conquista de toda la región de Valencia, período que se resume en los tres versos de la tirada 71 :

*En tierra de moros prendiendo e ganando,*
*e durmiendo los días e las noches tranochando,*
*en ganar aquellas villas mío Çid duró tres años.*

Después de estos tres años transcurren dos más antes que termine el Poema. Verificadas las bodas poco tiempo después de la toma de Valencia, los infantes permanecen allí con sus mujeres "*bien cerca de dos años*" (2.271). Añadiendo a estos dos años no enteramente cumplidos las siete semanas que el rey da de plazo para que se reúnan las Cortes después de la afrenta, y las tres adicionales para que tenga lugar el duelo judicial después de verificadas las Cortes, podemos calcular que pasaron cinco años desde que el Cid salió de Burgos hasta que

16 Véase la nota de Menéndez Pidal al verso 883, ed. Clás. Cast.

sus campeones le defendieron, reduciéndose a un lustro y a un solo destierro los tres lustros y los dos destierros de la historia. El período del único destierro que hay en el Poema, el motivado por las cizañas de los mestureros, corresponde a sucesos que históricamente ocurrieron en 1081; la toma de Valencia corresponde a sucesos culminantes que en la historia tuvieron lugar en 1094, durante el segundo destierro. Por lo tanto, el tiempo de la acción del Poema no pertenece a lo que ocurrió históricamente, sino que es el que debió transcurrir poéticamente.

En su estudio del tiempo y formas temporales en el *Cid*, Stephen Gilman ha abierto nuevas perspectivas que aprovecharemos al volver al asunto en la parte del presente ensayo en que nos proponemos elaborar nuestros argumentos en la perspectiva desde la forma exterior hacia la forma interior.

## Movimiento dramático

Los procesos psicológicos representan una progresión en la esfera de lo afectivo y constituyen el movimiento dramático. Son también simples o complejos. Fijándonos primero en los simples, descubrimos, por ejemplo, un progreso en la manera de sentir de Rodrigo. Al principio su confianza no es tan completa como al final. Al salir de Castilla dice:

*non sé si entraré y más en todos los míos días*
(220)

y, al despedirse de Jimena,

*agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar.*
(373)

Al principio también "*llora de los sos oios*"; pero estas lágrimas cesan pronto y van siendo reemplazadas por sonrisas. También hay una gradación en la confianza del Cid. Hasta las primeras batallas de Valencia (la de la toma y la de la primera defensa), aunque no se muestra nunca desconfiado, se hace cargo de las dificultades que le esperan y jamás las menosprecia; pero cuando, después de numerosas victorias,

libra la batalla decisiva contra las huestes de Marruecos, el Campeador se porta ya como un caudillo convencido de su propia invencibilidad:

*Venídom es delíçio   de tierras d'allent mar,*
*entraré en las armas,   non lo podré dexar;*
*mis fijas e mi mugier   veerme an lidiar,*
*en estas tierras agenas   verán las moradas cómmo se fazen,*
*afarto verán por los ojos   cómmo se gana el pan.*
(1.639-43)

### PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

También puede ser considerada como una categoría del movimiento la manera de presentar los personajes, tanto los principales como los secundarios. La presencia continua y las continuas acciones del héroe forman el principal movimiento psíquico, y las apariciones intermitentes de los personajes secundarios lo complementan (como en el caso de los partidarios del Cid) u ocasionan complicaciones dramáticas (como en el caso de sus contrarios).

Ya desde el principio, el poeta ha dado relieve a cada una de las acciones, perfilando claramente a las personas que las ocasionan, distribuyéndolas proporcionadamente y presentándolas con oportunidad. Resalta en la ejecución técnica la economía, es decir, la más útil disposición y colocación de las figuras. El juglar nunca las amontona, nunca las aporta con una abundancia que distraiga la atención dividiéndola entre varias personas, con menoscabo de una. Dentro de los primeros 1.307 versos, sólo nos presenta en acción, fuera de las figuras principales, a cuatro de los fieles guerreros del Cid, cada uno de ellos nítidamente diferenciado: Minaya Álvar Fáñez, el brazo derecho del Campeador, leal, pero también hombre de espíritu independiente, que nunca vacila en dar consejos a su señor; Martín Antolínez, el "*burgalés de pro*", fidelísimo, travieso y listo; Pedro Bermúdez, quien se da a conocer más por sus actos, a veces impulsivos, que por sus palabras (611, 689 y sigs.); y el Obispo don Jerónimo, clérigo

batallador, tan "*entendido de letras*" como de "*pie e de cavallo mucho era arreziado*" (1.291).

Cada uno de estos personajes secundarios merece ser bien conocido. Por eso el poeta los presenta en el momento preciso en que su condición especial se luce más oportunamente: a Minaya cuando el abatido Cid necesita más el tónico de su optimismo; a Martín, cuando la precisión de engañar a los judíos exige astucia y agudeza; a Pedro Bermúdez, cuando su carácter impulsivo le hace desobedecer las órdenes del Cid en plena batalla contra Fáriz y Galve, precipitando con sus primeros golpes una acción militar que, por su velocidad, brío y colorido, es la más interesante, si no la más importante del poema (véanse las tiradas 35, 36, 37); y al Obispo Jerónimo cuando, tomada Valencia, es preciso que el espíritu religioso de la reconquista se proclame como elemento importante de la política cidiana.

### NOVEDAD

Un personaje cobra interés dramático si su intervención, siendo forzosa, parece una coincidencia feliz. Esta novedad puede lograrse, por ejemplo, rompiendo el hilo narrativo, es decir, saltando de una acción con sus agentes a otra acción con otros agentes, sin especificar todos los pasos que conducen de una acción a la otra. El oyente o lector los da fácilmente por su propia cuenta si la exposición del poeta ha sido tan suficientemente clara y sugerente que haga innecesario decirlo todo.

### TRANSICIONES

Ejemplo sobresaliente de esta clase de salto es el que se produce entre las tiradas 100 y 101. El rey acaba de recibir la tercera y mayor "*presentaja*" del Cid: doscientos caballos. Este regalo desvanece casi por completo el viejo resentimiento de Alfonso. Cualquiera puede darse cuenta de que la reconciliación entre el desterrado y su señor no puede demorarse mucho. La tirada 100 termina con estas palabras del rey:

*todas estas nuevas a bien abrán de venir.*

Luego, el juglar cambia de tema en la siguiente tirada:

*D'iffantes de Carrión yo vos quiero contar.*

Lo que nos cuenta es que estos infantes quieren casarse con las hijas del Cid. La transición es abrupta, pero perfectamente lógica y forzosa. Al darnos cuenta de que los infantes codician las riquezas del Cid, comprendemos que es muy natural que aquéllos soliciten el matrimonio cuando las muestras de las riquezas adquiridas por el Campeador son más deslumbradoras, a juzgar, tanto por la magnificencia del regalo que manda el héroe, como por la buena voluntad que le muestra el rey.

Estas transiciones son sorprendentes dentro de la acción *narrada*. Pero interesan y conmueven más vivamente las *dramatizadas*, es decir, aquellas en que el juglar desempeña directamente el papel de uno o varios personajes. Entre estas sobresalen las del último Cantar. Aquí la táctica jurídica del Campeador en la serie de parlamentos en que expone su demanda confunde a sus contrarios. Los infantes esperan que el Cid reclame antes que nada la honra de sus hijas; pero lo que pide primero es que le devuelvan sus espadas Colada y Tizón. Ésta es la primera sorpresa, y, para los infantes, la única agradable de la serie. Los alcaldes otorgan y los infantes no protestan porque creen que con esta concesión se dará por satisfecho el Campeador. Y en efecto, la alegría del Cid al recibir las espadas devueltas parece confirmar la opinión de sus yernos:

*alegrósle tod el cuerpo, sonrrisós de coraçón*
(3.184)

Luego, cambiando repentinamente de gesto, alza una mano y, tomándose la barba con la otra, jura por esa barba que "*nadi non messó*", que "*assís* IRÁN VENGANDO *don Elvira e doña Sol*" (el subrayado es mío). Ante este doble ademán, ante el juramento, el giro sintáctico que he subrayado, y el nombre de las hijas, podemos imaginar que los infantes palidecieron, comprendiendo que habían caído en una trampa. La locución verbal compuesta con "*ir*" y el participio presente, al señalar el carácter gradual y progresivo de una acción, sugieren toda una serie de demandas venideras, y cobran una fuerte importancia estruc-

tural. Imaginémonos el alivio que habrían sentido los infantes si el Cid hubiera empleado el tiempo perfecto.

Hay una breve tregua antes del segundo golpe. El gesto del que juró por su barba se ablanda, cuando, al entregarle la espada Tizón a su sobrino, le dice con una mezcla de ameno buen hablar y pulida ironía cortesana a expensas de los despojados:

*prendetla, sobrino, ca mejora en señor*

y luego, dirigiéndose a Martín Antolínez, le da la otra espada, Colada, porque sabe que si se ofrece la ocasión, ganará con ella "*grand prez e grand valor*" (3.197b). Después de esta muestra de cariño al burgalés, los infantes podían creer que el Cid cesaría de su demanda. ¿No había dado pruebas suficientes de ciega benevolencia con ellos?

Pero esta esperanza muere por segunda vez cuando, volviendo a fruncir el ceño, el Campeador presenta su segunda demanda. ¡Nueva sorpresa! ¿Quién podía creer que al viejo suegro, tan indulgente, se le iba a ocurrir una idea tan diabólica? El Cid pide a los alcaldes que los de Carrión le devuelvan los tres mil marcos en oro y en plata que les dio cuando sacaron a sus hijas de Valencia. Esto es apretarles donde más puede dolerles. Y el oyente siente el placer punitivo de ver castigado a un malvado en su punto flaco. Nos figuramos la reacción de los circunstantes: primero, el silencio sobresaltado de la sorpresa, luego un cuchicheo colectivo.

Claro que los infantes no tenían ya el tesoro en su poder. Son unos manirrotos que se lo han gastado todo. Rechazando la oferta que han hecho de pagar con tierras de Carrión, uno de los alcaldes, el Conde Ramón, manda que a falta de plata y de oro, pague en "*apreçiadura*", es decir, en cosas equivalentes a una cantidad de moneda. Los infantes comprenden que no hay más remedio que obedecer, y se afanan diligentemente por hacerse de caballos corredores, de palafrenes, de mulas, y espadas con que liquidar allí mismo la deuda. Todo lo que tienen no basta, y de remate, sufren la humillación de verse obligados a pedir prestado.

Este éxito de su demanda civil es la victoria más brillante del Cid. En sus acciones guerreras se ha valido de sorpresas, de tretas y celadas; en su acción civil, más dramática y conmovedora que cualquier batalla,

su táctica no es menos astuta. Esta antiquísima representación en la literatura europea de un proceso legal es, también, una de las más logradas.

### EXPECTACIÓN

Los giros del movimiento narrativo o dramático que acabamos de examinar son manifestaciones incidentales de lo inesperado. Más que materia formal, son artificios para avivar el interés e intensificar el sentido en sus puntos culminantes. Pero hay otros giros que apelan más directamente a nuestra sensibilidad afectiva y tienen un sentido más esencial, porque de ellos dependen las opiniones que el oyente o lector se forma en cuanto a lo que va a suceder, opiniones complejas, porque en ellas coexisten la expectación afirmativa y la negativa: afirmativa cuando prevemos que va a suceder algo bueno; negativa cuando prevemos lo contrario. Estas opiniones complejas, que forman nuestra actividad inferencial, producen la suspensión que intensifica nuestro interés y están compuestas de la esperanza de que no ocurra lo que tememos, y de la impaciencia que sentimos cuando el resultado deseado o temido se demora.

En el Poema son fuertes nuestra expectación y nuestra anticipación en cuanto al protagonista, pero menos fuerte nuestra inquietud por su bienestar, porque confiamos que saldrá bien de todo trance. No tememos por un carácter infaliblemente fuerte e invencible, por grave que sea el aprieto en que se encuentre. La ansiedad que nos inspire será en todo caso, provisional, porque sabemos que, al fin y al cabo, todo saldrá bien. En cambio, esa ansiedad será verdaderamente aguda cuando, sea por flaqueza suya o por la fatalidad de las circunstancias, el que se encuentra en grave apuro es un personaje tan indefenso que no nos cabe duda de que se va a cumplir lo que tememos. Es el caso de las hijas del Cid. Las circunstancias que conducen a la desgarradora violencia empleada contra ellas nos afligen más que cualquier cosa que pueda ocurrirle al protagonista.

Éste sí siente al principio un profundo pesar por su situación y la de su familia ("*agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar*" [373]); pero es un dolor tolerable porque sabe que "*a grand ondra tornaremos a Castiella*" (15). La incertidumbre que siente sobre el porvenir es la

provisional que nunca falta ni aun en las historias cuyo desenlace feliz está garantizado. Casi desde el primer momento se nos asegura que *"aun todos estos duelos en gozo se tornarán"* (381). Y nada menos que un personaje celeste, cuya promesa es una garantía absoluta, el arcángel San Gabriel, le asegura que todo irá bien: *"mientra que visquiéredes bien se fará lo to"* (409).

Toda emoción se intensifica cuando se produce como consecuencia de una emoción contraria. Por eso la pena del destierro hace mayor el gozo de los triunfos del Cid. Y, a la inversa, la plenitud del triunfo logrado da más fuerza al dolor de la repentina e irónica peripecia. En medio de una situación feliz se presiente que un suceso funesto va a terminar con ella. Este presentimiento constituye el aspecto preliminar de la ansiedad.

La aparición de los Infantes de Carrión cuando el Cid ha alcanzado la cima de su gloria militar augura la peripecia que van a ocasionar. Entre los semblantes francos que hemos conocido desde Burgos hasta Valencia a lo largo de tres años, destacan cuatro gestos taimados: los de los dos pretendientes, guapos pero cobardes [17]; el de su hermano Asur González, borracho, glotón y bullidor; y el del Conde García Ordóñez, de torcido rostro, apodado el boquituerto, *"enemigo de mío Çid, que mal siemprel buscó"* (2.998). A éste le conocimos por primera vez cuando formaba parte de la comitiva del rey en Carrión, donde presenció lleno de envidia la entrega del segundo regalo del Cid, que tanto agradó a Alfonso, pero que *"mucho pesó a Garci Ordóñez"* (1.345). Le vemos la segunda vez en Valladolid (tirada 99), donde presencia la entrega del tercer y más cuantioso presente. En esta ocasión forma corro aparte con diez de sus parientes para tramar medidas contra el Cid [18].

---

17 Pedro Bermúdez le dice a uno de ellos: *"Eres fermoso, mas mal varragán"*. Aquí me permito atribuirle al otro la hermosura de su hermano.

18 En el Poema sólo se subraya la mortificación del conde por el éxito de su rival y el peligro que corre su propio prestigio:

*En la ondra que él ha nos seremos abiltados*
(1.862)

y

*por esto que él faze nos abremos enbargo*
(1.865)

Todas las escenas en que aparecen los infantes están calculadas hábilmente por el poeta para inquietarnos. Cuando los conocimos en la tirada 82, ambicionaban el casamiento exclusivamente por codicia. Se comportan desde el principio con un culpable sigilo:

*non lo dizen a nadi, e fincó esta razón.*
(1.377)

Ni siquiera a su amigo, García Ordóñez, le revelan estos malvados su furtivo plan secreto. Cuando, después de mucho tiempo, van ya a pedirle al rey que les trate el casamiento, el juglar confiesa que nos está contando algo que no sabía nadie: que está "*fablando en so conssejo* [el de los infantes], *aviendo su poridad*" (1.880). Y cuando, ya casados, se atraen las burlas veladas de todo el mundo por su cobardía, traman, secretamente también ("*amos salieron a part*" [2.538]), una venganza tan horrenda, que el poeta no quiere tener parte ninguna en ella (2.539). Nuestra ansiedad, latente hasta ahora, se intensifica. ¿Qué estarán urdiendo? El juglar, maestro en su arte narrativo, no quiere decirnos todo lo que sabe.

Se acerca el momento de mayor ansiedad. Los infantes piden al Cid que les entregue sus mujeres para llevarlas a Carrión. El Campeador, que suele ser tan agudo, no sospecha nada. Esta ceguedad admirable nos aflige. El hecho de que un personaje inocente contribuya a producir su propio infortunio constituye una especie de ironía dramática que nunca deja de intensificar la ansiedad. Cuando el Cid, pudiendo haber guardado a sus hijas consigo, las deja ir, abandonándolas a su destino, experimentamos una segunda acometida de pesar.

Vestidos magníficamente, y jugando las armas, el Cid y muchos de los suyos acompañan a la cabalgata de los matrimonios hasta las afueras de Valencia. Desde allí, el único partidario de Rodrigo que sigue con ellos es Félez Muñoz, sobrino del Campeador, a quien recordamos por el detalle de haber comprado un sombrero nuevo en Valencia.

---

Pero mientras que en la tirada siguiente Minaya expresa su gratitud, podemos suponer que el conde sigue consultando con los suyos sobre posibles modos para contrarrestar al detestado Campeador. Los cinco versos del parlamento del conde bastan para indicar que desde el momento que el héroe ha alcanzado su mayor éxito, conspiran las fuerzas del mal para arruinarlo.

¿Por qué no mandó el Cid a uno de los capitanes que ya sabían lo que eran los infantes? Muño Gustioz había presenciado su cobardía cuando, temiendo morir en batalla contra Búcar, dijeron que les disgustaba la idea de dejar vivas a sus esposas. Pedro Bermúdez había sido testigo de la fuga de don Fernando cuando éste, muerto de miedo, volvió las riendas sin querer hacer frente al moro Aladraf. ¿Por qué no mandó el Campeador a Muño Gustioz o a Pedro Bermúdez o a ambos? Otra ironía de la suerte, que aumenta nuestra ansiedad.

El segundo alto que hacen los infantes después de su partida es en Molina, donde les hospeda regiamente el moro Abengalbón, buen amigo del Cid. El moro, después de haberles colmado de ricos presentes, los acompaña hasta Medina. Los infantes le pagan tramando su muerte; pero un sirviente latinizado los oye por casualidad y advierte a su amo del peligro.

Este es el último momento de ansiedad, el culminante: Abengalbón hubiera podido salvar a las muchachas; pero, irónicamente, se abstiene de hacerlo por respeto a su amigo:

*Si no lo dexás   por mío Çid el de Bivar,*
*tal cosa vos faría   que por el mundo sonás.*
(2.677-78)

El moro regresa a Molina presintiendo la desgracia, mientras que la cabalgata de los infantes mete espuelas hacia Carrión con una prisa diabólica:

*acójense a andar   de día e de noch*
(2.690)

En los siete versos siguientes los caballos destruyen la distancia con la misma rapidez que hemos notado en otras ocasiones. Llegan al robledal de Corpes. Allí,

*los montes son altos,   las ramas pujan con las nuoves,*
*elas bestias fieras   que andan aderredor.*
(2.698-99)

Los viajeros acampan. Esa noche,

*con sus mugieres en braços demuéstranles amor:* (2.703)

Además de sugerirnos la perversidad criminal de que a la violencia contra las mujeres precede el acto de amor conyugal, el poeta nos hace ver el cálculo con que los de Carrión hacen ostentación de este "*amor*" para evitar toda sospecha. Al día siguiente cuando, obedientes a sus amos, todos los familiares siguen adelante, doña Elvira y doña Sol quedan solas con sus esposos. No tienen la menor idea de lo que les va a pasar.

## EL HUMOR

Hasta que Dámaso Alonso analizó los motivos cómicos del Poema nadie los había resaltado suficientemente. A su fino estudio no hay nada esencial que añadir. Me limito, pues, a consignar el punto capital de su juicio crítico. "El primer contraste que se nos presenta", dice, "es el que separa (hasta cierto punto) los caracteres heroicos de aquellos otros tratados humorísticamente" [19]. La mezcla de los elementos serios y cómicos —dos planos del arte español, la constante, polifacética dualidad del espíritu español— es, según Alonso, uno de los principales aspectos de la variedad de efectos en la creación épica del juglar castellano.

Un profesor norteamericano aprovecha la lección del maestro español dieciséis años después de publicarse el ensayo de éste. Dirigiéndose al episodio del Conde de Barcelona y al del león (pasa por alto el de las arcas de arena), Robert Montgomery considera su función en el conjunto de la obra. En cuanto al incidente del Conde, se inclina a verlo como un intermedio cómico, algo así como un entremés que permitía un momento de diversión antes de reanudarse la narración básica, o como escena que va a parar a una intermisión [20]. En efecto, el Cantar del destierro termina con esta escena, y el que sigue

---

19 D. Alonso, *Ensayos...*, pág. 90.

20 Robert Montgomery, "The Cid and the Count of Barcelona", HR, XXX (1960), pág. 9.

se inicia con una fórmula de recomienzo (*Aquís conpieça la gesta de mio Çid el de Bivar*). Montgomery observa con acierto que otro momento de diversión, el del episodio del león, interviene entre el segundo cantar y el tercero, es decir, en la segunda división formal del Poema. Esta observación es acertada pero incompleta, porque no tiene en cuenta la primera de las tres escenas cómicas, a saber, la de las arcas de arena. Si la tenemos en cuenta, la distribución de las escenas cómicas como procedimiento de variedad y contraste en el conjunto es aún más notable de lo que le parece a Montgomery. Lo proporcionado de esta distribución se puede representar gráficamente de este modo:

| I | II | III |
|---|---|---|
| .. ——————— | .. ——————— | .. ——————— |
| arcas | conde | león |

El acierto artístico de la distribución proporcionada corresponde a una finalidad práctica en las condiciones de la presentación oral. Entre éstas, una de las más críticas se produciría por las interrupciones o pausas dentro de la misma sesión o entre sesiones. Por orgullo profesional y para no perder entrada le importaba mucho al juglar que sus oyentes no se le escaparan aburriéndose y cansándose. Observemos cómo el incidente del Conde de Barcelona pudo evitarle al juglar semejante cansancio.

Al fin del Cantar del destierro la narración queda pendiente, pues el vencer al Conde ni concluye nada ni a nada conduce. Esto es al contrario de los triunfos anteriores, los cuales le granjean al Campeador el favor del rey cada vez más, debido a los regalos que le mandó y a la intervención de su buen embajador Minaya. El juglar no realza como antes las ganancias del Cid. Por cierto nos dice que la espada que el héroe le toma al Conde vale mil marcos y pico (en Castejón el Cid vendió sus ganancias por 5.000 marcos), pero se comprende que vale mucho más como signo del valor del Cid. No realza tampoco el poeta la enorme importancia militar de la batalla del Pinar de Tévar. Si no por la importancia del triunfo que allí alcanzó el castellano, ¿por qué terminar con este triunfo el primer cantar? Creo que el delicioso sesgo cómico que toma la acción guerrera indica que le convino al juglar concluir el cantar con un episodio deleitoso que

dejara a los oyentes anhelosos de escuchar el cantar siguiente. Una batalla más como las anteriores acaso les hubiera cansado. El juglar no puede permitir esto. Por eso mantiene el interés variando las cuentas de la sarta con una del color vivo de la risa.

### MEDIDA

Lo que queda dicho sobre los personajes principales de esta historia, creo que es indicio suficiente de su heroica estatura [21].

Los sucesos narrados duran cinco años. De ellos, el Campeador necesitó por lo menos tres para dar plenitud a su engrandecimiento. El golpe brillante que logra lo imposible de una vez necesita preparación penosa, dilatada.

El primer cantar le pareció a Milá desproporcionadamente largo. A nuestro parecer, tiene precisamente la extensión necesaria para que la acción mida las proporciones exigidas por la forma. Para valorar justamente los triunfos del Campeador necesitamos compartir con él sus largos trabajos. Sólo acompañándole en su extenso itinerario; sólo haciendo con él todos los altos; sólo recordando su continuo cabalgar durante estos tres años, en que cada jornada es una refriega y cuyo progreso señalan cinco batallas campales; sólo recordando que durante más de mil días no se ha cortado la barba por el pesar que su destierro le produce, podemos comprender verdaderamente toda la magnitud de su rehabilitación cuando, al fin, le perdona el rey.

El espacio es, también, todo lo ancho que conviene. La distancia que recorre el Cid es más de la mitad de España: escenario suficientemente vasto para que el héroe realice sus gestas. En sentido moral, sus movimientos abarcan horizontes aún más amplios, porque las nuevas del Campeador han cundido por toda la península y hasta *"d'allent del mar"*.

---

21 En los capítulos VI y VII se dilucida detenidamente el carácter heroico del Campeador, que ha sido puesto en duda por los representantes de la escuela personalista

## Capítulo V

# CREACIÓN Y ESTILO

La expresión del elemento reflexivo está reducida en el Poema al mínimo. Los personajes dan a conocer sus caracteres a través de sus acciones. Sólo las más sobrias afirmaciones —"*Con Alfons mío señor non querría lidiar*", "*de los sos ojos tan fuertemientre llorando*", "*una grand ora penssó e comidió*"— indican verbalmente sus estados de ánimo, pero las verdaderas honduras de su alma, Rodrigo las da a conocer *obrando*. Y el más elocuente de estos actos es su humillación ante el rey cuando muerde la hierba del campo.

Durante todos los momentos críticos de la vida del rey y la de su vasallo, que en una obra más reflexiva darían ocasión a soliloquios, o a interpretaciones del autor, lo único que dice el poeta es:

*Una grand ora penssó e comidió*
(1.889, 1.932, 2.828)

Las palabras que los personajes interesados pronuncian después de este verso de pura fórmula, nunca indican lo que están *pensando,* sino lo que van a *hacer*. Lo que dicen, pues, es ya el *resultado* de lo que "*penssaron e comidieron*". Lo pensado, el juglar se lo calla.

Los personajes del Poema son hombres de acción. Sus silencios meditativos son raros, aunque importantes. Son como puentes que usan de vez en cuando para cruzar el río de la indecisión. Sólo una media docena de veces meditan el Cid y el rey. Cuando lo hacen podemos estar seguros de que la acción de la historia ha dado un paso decisivo, porque cada una de estas pausas marca una coyuntura crítica.

Tampoco se elaboran los principios políticos del héroe ni los ideales nacionales de la Reconquista, aunque relampaguean a veces en versos individuales de poderosa sugerencia.

### Sentido formal de las palabras

Las palabras que se emplean en una obra literaria pueden compararse a las piedras de un edificio: todas son necesarias a la obra construida. Ciertas palabras, como piedras angulares, desempeñan, ya que expresan pensamientos claves de la creación, un papel extraordinariamente importante, como sucede en el caso del verbo "*cabalgar*", ya comentado por Pedro Salinas[1]. Como hemos notado[2], la mayoría de las veces "*cabalgar*" no describe más que los movimientos del Cid y de los suyos para trasladarse a caballo de un sitio a otro; pero el verbo cobra el sentido de *hacer algo por sí mismo* cuando el arcángel San Gabriel en un sueño le dice al Cid en vísperas de su partida de Castilla:

> *Cavalgad, Çid,   el buen Campeador,*
> *ca nunqua en tan buen punto   cavalgó varón;*
> (407-408)

El Cid tiene que "*ganarse el pan*", locución que en su sentido poético equivale a "*ganar honra*". En el Poema, ganar el pan en lucha con los moros constituye la manera más admirable de alcanzar honra.

Del mismo modo, otras palabras y expresiones poseen un sentido especial en su contenido: las "*alcándaras vázias sin pielles e sin mantos / e sin falcones e sin adtores mudados*" (4-5) son signos del pesar del desterrado al abandonar su casa; cada mención de la barba del Cid sugiere, primero, su hombría heroica, y después, cuando la deja sin cortar, es signo de su pena por el destierro; los nombres de ricas prendas de vestir señalan la pompa y aparato propias de ocasiones solemnes; el canto de los gallos, la prisa y urgencia de los castellanos madrugadores.

---

1 Salinas, "Vuelta...", pág. 14.

2 E. de Chasca, "Stylistics and Literary Criticism", en *Stylisticos, Linguisticos and Literary Criticism* (Nueva York, 1961), págs. 18-19.

Esta enumeración podría extenderse a una glosa de muchísimos versos del poema, cuyo estilo sirve tan directamente a los fines de la creación, y los sirve precisamente por ser tan exacto y tan concreto.

En uno de los capítulos que dedicamos a un examen de los aspectos capitales de la forma exterior se examinará rigurosamente lo que significa la cifra en el estilo. En éste nos proponemos una consideración sintética de lo que significan en la estructura el paisaje, objetos materiales e indumentaria, el sombrero de Félez Muñoz, la barba del Cid, los gestos, y ciertas fórmulas del estilo épico.

### ELEMENTOS ESCÉNICOS Y PLÁSTICOS: SU IMPORTANCIA RELATIVA ENTRE LOS ELEMENTOS POÉTICOS

Los elementos escénicos y plásticos constan de palabras que señalan objetos sensibles, de fondo aquéllos, éstos de primer término. Siempre desempeñan una función formal, aunque con gradaciones, ya que un objeto puede interesar sólo incidentalmente como elemento práctico de la construcción poética, o puede conmover poderosamente por lo que simboliza.

En su función simplemente designativa, la escena sitúa a los personajes en el espacio, y, a veces, indirectamente, en el tiempo, cuando los objetos denuncian su período; pero en su función formal la escena constituye un *ambiente* que conviene al efecto emocional de la acción. Como ejemplos de la primera función podemos señalar en el *Poema del Cid* la escueta mención de lugares como Mont Real (863, 1.186), o de escenas de cierta categoría topográfica general, como "*campo*" (mencionado 40 veces). Como ejemplos de la función formal podemos aducir la mención de "*yermos y poblados*", expresión que ya posee contraste en el colorido y un tono emocional. Por lo dicho se comprende que la visión producida por el mero enumerar de lugares es una visión evocada, porque lo que el oyente ve es lo que ya conoce directa o indirectamente, o lo que adivina. La visión contraria a la de este tipo es la que el narrador logra concretamente por medio de la precisión plástica, como ya hemos indicado en nuestra explicación

textual de los versos 542-56, donde el centro de interés en un paisaje es *"un otero redondo, fuerte e grand"* [3].

En general el paisaje y los lugares tienen en el Poema la función de proporcionar un fondo para los personajes. Rara vez constituyen un objeto de interés especial. Los campos y los poblados pasan ante la vista sin llamar la atención. Hay también una función especificativa. El juglar pone mucho cuidado en orientar a su oyente para que sepa exactamente dónde está. Si se trata de un sitio anónimo, no deja de situarlo en relación con otro conocido:

> *y ffincó en un poyo que es sobre Mont Real*
> (863)

Cuando el autor quiere que lo veamos claramente, le basta caracterizarlo con adjetivos formularios: la tierra de Miedes es *"fiera e grand"*, y el bosque en esta sierra es *"maravilloso e grand"* (427). Sólo cuando el juglar describe el robledal de Corpes, donde se ha de llevar a cabo el acto más violento del Poema, descarta los adjetivos gemelos convencionales:

> *Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,*
> *los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,*
> *elas bestias fieras que andan aderredor.*
> (2.697-99)

A la acostumbrada descripción convencional (los montes son *altos* y las bestias son *fieras*) añade un encarecimiento poético que en el contenido logra un poderoso efecto: *"las ramas pujan con las nuoves"*. El juglar ha reservado una de sus pocas figuras hiperbólicas para uno de los puntos más brillantes del Cantar, dándonos así un nuevo ejemplo de su ahorro de medios, y de su virtuosismo dentro de la limitada escala metafórica que utiliza [4].

---

[3] Véanse las págs. 88-89.

[4] En las págs. 212-215, se considera esta hipérbole otra vez como ejemplo de la particularización de una fórmula.

OBJETOS, INDUMENTARIA

Américo Castro ha notado "el valor singular que asume todo detalle indumentario" [5]. Pero no sólo los detalles pertenecientes al vestido tienen tal valor. Desde el principio, hay ciertos objetos que poseen un fuerte sentido por lo que simbolizan, como, por ejemplo, las puertas, las perchas, las pieles y los mantos en la primera tirada:

*Mío Çid movió de Bivar  pora Burgos adeliñado,*
*assí dexa sus palaçios  yermos e desheredados.*
*De los sos ojos  tan fuertemientre llorando,*
*tornava la cabeça  i estávalos catando.*
*Vío puertas abiertas  e uços sin cañados,*
*alcándaras vázias  sin pielles e sin mantos,*
*e sin falcones  e sin adtores mudados.*

Los pendones que llevan en alto y las armas que usan moros y cristianos no son ya objetos independientes, sino miembros suplementarios de los guerreros, añadidos a sus brazos. Las señas alzadas secundan a los que "*a grandes vozes llaman*"; las corazas son pechos, los yelmos cabellos, brazos las lanzas [6].

La indumentaria y algunos objetos más funcionan de varias maneras: en un caso determinado como uno de los resortes de la acción; en otros muchos como elementos decorativos y aparatosos; y hay una ocasión notable en que un sombrero es un signo de enternecedor patetismo.

En la tirada 29 el Campeador toma Alcocer mediante un ardid en el cual su manera de vestirse contribuye al engaño de los sitiados:

*Quando vido mío Çid  que Alcoçer non se le dava,*
*elle fizo un art  e non lo detardava:*
*dexa una tienda fita  e las otras levava,*
*cojó' Salón ayuso,  la su seña alçada,*
*las lorigas vestidas  e çintas las espadas,*
*a guisa de menbrado,  por sacarlos a çelada.*

[5] Castro, "Poesía...", pág. 13.
[6] Véanse las tiradas 35-37.

"Muy listo —nos dice el juglar— estuvo el Cid porque hizo creer a los moros que se marchaba de Castejón armado de loriga y con la espada *ceñida* [en señal de fuga, y no *desnuda,* o *en la mano,* o *sangrienta,* como otras veces]."

La función escénica de varios objetos y prendas de vestir resalta especialmente en los versos que describen la tienda del rey de Marruecos; los que enumeran los atavíos que visten las gentes del rey Alfonso cuando se disponen a salir al encuentro del Cid a las orillas del Tajo; los que describen los ciclatones manchados de sangre de las hijas del Cid en el robledal; y los más brillantes de todos: los que retratan al Campeador triunfante en la Corte de Toledo.

La tienda del rey de Marruecos es la más rica de todas ("*de las otras es cabo*"), nos dice el poeta sobriamente sin permitirse elaborar el encarecimiento hiperbólico que el compararla a las otras sugiere ("*Tanta tienda preçiada e tanto tendal obrado*" [1.783]):

*La tienda del rey de Marruecos, que de las otras es cabo,*
*dos tendales la sufren, con oro son labrados;*
*mandó mío Çid el Campeador contado*
*que fita sovisse la tienda, e non la tolliesse dent cristiano:*
*"Tal tienda commo esta, que de Marruecos ha passado,*
*"enbiar la quiero a Alfonsso el Castellano,*
*"que croviesse sus nuevas de mío Çid que avíe algo".*
(1.785-1.791)

Las vistas a las orillas del Tajo, donde, después de tres años, el Cid es perdonado, constituyen el suceso más feliz en toda la primera mitad del Poema. Los del rey se disponen para ir a ellas con regocijada pompa y aparato:

*Della part e della pora las vistas se adobavan;*
*¿quién vido por Castiella tanta mula preçiada,*
*e tanto palafré que bien anda,*
*cavallos gruessos e corredores sin falla,*
*tanto buen pendón meter en buenas astas,*
*escudos boclados con oro e con plata,*
*mantos e pielles e buenos çendales d'Alexándria?*
(1.965-71)

Cada vez que el poeta menciona "*mantos e pelliçones* (sinónimo de '*pielles*')", estas prendas de vestir de caballeros (una de ellas, el *pelliçón,* riquísima cuando era de armiño) son signos de suntuosidad y de riqueza. Por eso subrayar su ausencia sugiere lo contrario, como al principio del Poema, cuando el Cid, llorando, vuelve los ojos y por las puertas abiertas y sin candados de las casas abandonadas, ve vacías las perchas para colgar vestidos, "*sin pielles e sin mantos*". Asimismo, cuando los infantes de Carrión

*...les tuellen [a sus esposas] los mantos e los pelliçones*
(2.720)

y

*páranlas en cuerpos y en camisas y en çiclatones*

el despojo de las ricas prendas produce un patetismo análogo al de las perchas vacías, que se intensifica inolvidablemente cuando vemos el rojo de la sangre de las indefensas muchachas manchar el blanco de sus briales:

*Essora les conpieçan a dar ifantes de Carrión;*
*con las çinchas corredizas májanlas tan sin sabor;*
*con las espuelas agudas, don ellas an mal sabor,*
*ronpien las camisas e las carnes a ellas amas a dos;*
*linpia salie la sangre sobre los çiclatones.*
(2.735-39)

## El sombrero de Félez Muñoz

¿Cómo explicar el raro encanto del sombrero de Félez Muñoz? El detalle ingenuo, costumbrista, del sombrero es, sobre todo, un hecho enternecedoramente irónico, que intensifica lo patético de la situación de las hijas del Cid.

Félez Muñoz, en vez de seguir adelante con la comitiva cuando los infantes quieren quedarse solos con sus esposas, se esconde en un monte espeso porque ha tenido una corazonada. Allí esperará para acechar el paso de las primas y para ver qué han hecho los infantes.

Éstos pasan solos, alabándose y picando espuelas. Cuando han desaparecido, Félez Muñoz regresa, siguiendo el rastro, y al fin encuentra a sus dos primas brutalmente golpeadas. Las llama, les grita, se le parte el corazón cuando las ve estropeadas y desmayadas. Al fin vuelven en sí, y lo primero que piden es agua: "*Dandos del agua, sí vos vala el Criador*" (2.798). Y entonces,

> *Con un sombrero   que tiene Félez Muñoz,*
> *nuevo era e fresco,   que de Valençial sacó,*
> *cogió del agua en elle   e a sus primas dio.*
> (2.799-2.801)

El precioso detalle del sombrero es muy oportuno. La presencia de un joven, que luce un sombrero nuevo acabado de comprar en Valencia, no es extraña. El Cid había enriquecido a todos. Lo mismo que otros muchos, Félez Muñoz habría ido de compras a la ciudad. Convenía engalanarse para el viaje a la tierra de los infantes. Muchos de los que formaban el acompañamiento de los recién casados lucirían prendas nuevas: tanto los que cabalgaron con el Cid para despedirlos, como los que siguieron con ellos rumbo de Carrión [7]. Adrede el juglar destaca una de las prendas, el sombrero de nuestro muchacho, con instinto certero. El detalle inesperado no es un capricho de la fantasía del poeta; es un detalle sacado de la realidad, verdadero, y muy poético a la vez. El sombrero, nuevo y limpio, corresponde al alma cándida del rescatador.

Generalmente nos resistimos a la no infrecuente manía de ver símbolos con el menor pretexto. Sin embargo, nos parece que el poeta, al valerse del sombrero de Félez Muñoz, ha dado con un

---

7
> *Mío Çid e los otros   de cavalgar penssavan,*
> *a grandes guarnimientos,   a cavallos e armas*
> (2.609-2.610)

También cuando Minaya acompaña a Jimena y a sus hijas para llevarlas desde Cardeña a Valencia, las provee de "*los mejores guarnimientos que en Burgos pudo fallar*" (1.427). Los que tuvimos la suerte de criarnos en un medio hispánico del nuevo mundo cuando aún se viajaba a caballo recordamos esta cortesía familiar, tan española, de cabalgar un trecho del camino para despedir a un pariente o amigo.

objeto que, por encima de su realismo, es también simbólico. No la espada que hubiera podido vengar, sino el sombrero que da agua, corresponde al carácter compasivo, a la fina sensibilidad del muchacho.

¿"Hombre" debería haberse dicho? No sabemos si entre los sobrinos del Cid, Félez Muñoz sería el más joven, pero podemos suponerlo. Nuestro argumento es el siguiente.

¿Por qué es Félez Muñoz el único miembro de la familia del Cid a quien el juglar, fuera de una mención general (tir. 37), no singulariza como lidiador? [8].

No se puede pasar por alto el hecho de que el juglar no señale a Félez Muñoz como copartícipe guerrero de igual categoría que sus compañeros. Es obligatorio tratar de dar con una explicación. Ésta, según nuestra hipótesis —a la cual ya se había anticipado Dámaso Alonso— [9] es que se trata de un caballero novel, que todavía desempeña un papel accesorio al de sus compañeros ya duchos en cosas de guerra.

Para justificar esta opinión propongo el siguiente razonamiento: Es muy significativo el verso 2.619, en que el Cid, dirigiéndose a su

---

[8] El juglar singulariza de modo especial a todos los demás: Minaya es el deuteragonista; Martín Muñoz pelea junto al Cid en la primera batalla campal (738); Álbar Álvarez acompaña a Minaya en la algara sobre Alcalá (443) y en el ataque a Yúcef (1.719), y pelea contra Fáriz y Galve (739); Álbar Salvadórez también acompaña a Minaya en algara contra Alcalá (443) y guarda a Valencia mientras que el Cid va a vistas con el rey (1.999); Galind Garcíaz, "*una fardida lança*", también acompaña a Minaya en la consabida algara (443b); Muño Gustioz desafía y vence a Assur Gonçález en Carrión (3.671, 3.675, 3.678).

El juglar, pues, en alguna parte del Cantar destaca el papel individual que desempeña cada uno de los mencionados como *guerreros*, pero en ninguna parte destaca en este sentido a Félez Muñoz. Sólo lo menciona por último al enumerar a los principales caballeros del Cid en la tirada 37, dando a entender que va a participar en la batalla que sigue. Pero a través de la batalla es *el único* de los diez héroes a quien no se le dedica ni un solo verso para indicar con precisión lo que hace.

[9] *Ensayos*..., págs. 103-4: "El poeta ha tenido un gran instinto al colocar como ayudador de las afrentadas muchachas no a un duro, encallecido guerrero, sino a un ser lleno de delicadezas, sensibilísimo. Félez Muñoz debía de ser muy joven, casi un niño. Hay que suponer que haría sus primeras armas cuando el *Cantar* nos le presenta combatiendo valientemente en la batalla de Alcocer".

sobrino, le dice, "*primo eres de mis fijas amas d'alma e de coraçón*". Čedomil Goić traduce: "Eres el primo muy amado de mis hijas", buena traducción, aunque no reproduce la intensa afectividad de la frase gemela del original, cuya glosa debería subrayar que, entre todos sus primos, el que doña Elvira y doña Sol quieren más entrañablemente es este Félez Muñoz. Cabe suponer que el verso citado sugiere que el primo era de edad muy próxima a la de las primas (las cuales, como es sabido eran "*iffantes... e de días chicas*" 269b), acaso uno de esos muchachos de la familia que atrae con su gentileza el cariño y la confianza de las niñas de la casa y que desde tierna edad las acompaña en sus juegos. A menudo, por supuesto, las niñas quieren mucho a un varón mayor de la familia; pero, a la luz de otras circunstancias en torno a Félez Muñoz, no se puede suponer que él fuera uno de éstos.

Entre dichas circunstancias se debe tener en cuenta una muy especial: el invariable tono de cariño familiar del Cid cada vez que se dirige al muchacho, tono que es una constante en su trato con él, al contrario de lo que ocurre cuando les dirige la palabra a los otros sobrinos. A Minaya no le llama sobrino ni una sola vez, y sólo una vez le dirige un epíteto de hondo cariño[10]. A Pedro Bermúdez lo llama por su nombre a secas ocho de las once veces que le llama[11]. Pero a Félez Muñoz no sólo le llama sobrino siempre que le dirige la

---

10 "*...el que yo quiero e amo*", 2.221. Fuera de éste, no emplea más epítetos semejantes al hablarle a Minaya, no porque no lo quiera de un modo especial, sino porque Minaya es su brazo derecho. Por eso prefiere designarlo con epítetos heroicos: "*una fardida lança*" 489, "*mio diestro braço*" 810, "*caboso*" 1.804, "*el mío braço mejor*" 3.063. Es de notar que el único epíteto cariñoso, el del verso 2.221, lo emplea el Cid con el deuteragonista en una situación familiar, no guerrera. Es cuando le entrega a las hijas para que se las dé a los Infantes como esposas.

También es notable que todas las veces que el juglar llama a Álbar Fáñez "*el bueno de Minaya*" (1.426, 1.430, 1.583), éste se encuentra con las hijas y Jimena, es decir, interviene en una situación familiar. Aquí el juglar usa el epíteto con cariño personal. Otra vez el juglar lo llama "*el bueno de Álbar Fáñez*", cuando al nombrarlo, al lado del Obispo don Jerónimo, como el principal de los que acudieron a Valencia, se conmueve al recordar que es de los que crió el Campeador (v. 2.514).

11 689, 722, 1.458, 1.919, 1.937, 3.065, 3.302, 3.525.

palabras [12], sino que lo hace siempre con énfasis cariñoso: "*O eres mío sobrino, tú, Félez Muñoz, / primo eres de mis fijas amas d'alma e de coraçón*" (2.618-19); "*Oyas, sobrino, tú, Félez Muñoz*" (2.634); "*e mío sobrino*" (3.069). Sólo a las hijas les habla del mismo modo [13]. Esto significa que el padre dispensa al sobrino amado el mismo trato paterno que a ellas. Su tono es el del tío que se ha encariñado con un sobrino muy joven, casi niño [14].

---

[12] 2.618-19, 2.634, 3.069.

[13] 1.605, 2.890, 2.189, 2.197, 2.203.

[14] John H. R. Polt, en su reseña de mi *Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"* (*Romance Philology*, XI, 1958, pág. 307) rechaza la hipótesis acerca de la juventud de Félez Muñoz, suponiendo que, de haber sido tan joven, no hubiera tomado parte en una batalla (v. 741). "El hecho de que Dámaso Alonso proponga ideas semejantes", dice, "no las saca de la esfera de la conjetura". No es admisible suponer que crítico tan riguroso y de tan fina penetración como Dámaso Alonso aventure juicios sin conocimiento de causa. Tachar de subjetivo el suponer que un varón muy joven, casi niño, no pudo exponerse a la vida guerrera es no conocer en absoluto, u olvidar, los casos no infrecuentes de muchachos que peleaban en la guerra. El Cid mismo, según Menéndez Pidal, andaría por los campamentos en la guerra victoriosa que su propio padre sostenía con los navarros (*EC* [1947], pág. 127). Como para contestar a los que puedan dudarlo, don Ramón pregunta: "¿No asistió a la desastrosa batalla de Uclés el hijo de Alfonso VI, cuando aún no llegaba al decenio?" (pág. 127).

En nombre de la justeza intelectual nos parece aquí oportuno decir que los juicios nacidos de consideraciones parciales no son tan dañosos en el plano positivo como en el de los valores poéticos, pues los datos probables que faltan para rectificar la parcialidad muchas veces se pueden suplir. El verdadero daño se produce por el hecho de que la parcialidad insensible puede cegarnos para la verdad palpitante de lo intuido, es decir, de lo que la poesía comunica directamente a la sensibilidad. No por ser los valores poéticos muchas veces implícitos y no expresos, sugerentes y no especificativos, dejan de ser los más importantes. Muchas veces una palabra clave, uno o dos versos, un objeto simbólico, hasta una inflexión, entrañan como germen las potencialidades de una unidad orgánica. Tal palabra nos pareció el adjetivo "*bueno*" (véase nuestro análisis, págs. 65-68); tales versos son los 2.618-19; tal objeto, el sombrero de que tratamos.

Lo que el vibrante significado-significante sugiere en un contexto es del todo valedero dentro de la legítima interpretación intencional, cosa muy distinta de la impresión irreflexivamente subjetiva. Hay quienes, como Polt, se escandalizan de los que le dan lo suyo a los dictámenes intuitivos de la sensi-

"Félez Muñoz es un ser lleno de delicadezas, sensibilísimo", dice Dámaso Alonso con toda razón [15]. Este es el lado positivo del muchacho. También hay que considerar el reverso de la moneda de su valor. Dos flaquezas juveniles contribuyen a que no haya sido mejor protector de las muchachas: En primer lugar, no es astuto ni precavido; en segundo lugar, tiene miedo. Félez Muñoz no pudo menos de enterarse de que los infantes tramaron la muerte del moro Abengalbón, pues éste los acusó de su traición en presencia de todos al despedirse de sus huéspedes malvados. Sabiéndolo, ¿por qué, de allí en adelante, no fue más precavido al desempeñar su cargo? ¿Por qué no desobedeció a los infantes cuando le mandaron apartarse de ellos? ¿Es que, como los sumamente buenos, especialmente los poco experimentados, no era capaz de imaginar lo malos que pueden ser algunos hombres? Su falta de doblez y malicia acaso explique que no hubiese previsto el maltrato de doña Elvira y doña Sol. También le impediría atreverse con los esposos la distancia social que mediaba entre los ricos hombres y el sobrino de un infanzón. Además, es posible que su delicadeza se arredrase frente a la grosera arrogancia de don Diego y don Fernando.

Falta de experiencia, más que miedo, puede explicar todo esto. Pero sólo el miedo explica lo demás. "Tiene miedo", dice Dámaso Alonso, "que caiga la noche, y vengan las fieras y los maten [a él y a las primas] allí. Tiene más: tiene miedo personal, miedo a que los infantes le descubran y le den muerte" [16]. Además, fue por miedo por

---

bilidad. Se escandalizan con razón cuando ésta opera de un modo fortuito. Es muy arriesgado atenerse a la sensibilidad indisciplinada. Por el contrario, es un grave error rechazar la intuición poética y cerrar los ojos a la luz que pueda dar.

También es necesario, al juzgar interpretaciones sensibles, hacerse cargo de que la realidad de un complejo de significados artísticos se proyecta de distintos modos análogos en la modalidad del significado-significante final, es decir, el que el oyente o lector intuye. Por eso el crítico honrado debe respetar los juicios ajenos que han sido formados con honradez, inteligencia y seriedad. Debe, asimismo, ser tolerante con los errores de los entusiasmos excesivos, insuficientemente discriminadores, con tal que se trate de una nueva perspectiva, pues la verdad de nuevas perspectivas es a veces como la luz deslumbrante que nos ciega a los aspectos ordinarios de un objeto.

[15] *Ensayos...*, pág. 104.

[16] *Ensayos...*, pág. 104.

lo que no se atrevió a salir de su escondite cuando los infantes pasaron, ya sin sus esposas, jactándose de lo que habían hecho. El juglar le defiende diciendo: "*Sabed bien que si ellos le vidiessen non escapara de muort*". Pero, ¿no estaban solos los infantes? ¿No era notoria su cobardía? El tan listo Martín Antolínez ¿no hubiera tramado un ardid para salvarlas? El impulsivo Pedro Bermúdez ¿no hubiera arrostrado cualquier peligro para impedir el maltrato o para vengarlo?

Por estar apenas esbozada la figura de Félez Muñoz hay algo de misterio en todo esto. No creo que con las preguntas que he hecho se pueda tachar al juglar de falta de penetración psicológica en la descripción sugerente, pero tan sin detalles, de su carácter. A pesar de esta falta, Félez Muñoz tiene apariencia de verdad.

En este punto hay que considerar el papel de Félez Muñoz como cosa del Cid, porque éste fue quien lo eligió como acompañante de sus hijas, y porque esta elección produce una de las dos situaciones principales de ironía dramática en el Poema [17], situación que a su vez tiene como objeto correlativo el sombrero. El Cid eligió a Félez Muñoz por amor de las hijas, pues sabía que ellas le querían mucho. Es un amor ciego. Ya hemos visto que a causa de él cerró los ojos a la cobardía de los yernos, estimándolos como quería y no como debía. Por creer lo que halagaba a su corazón supuso que, a pesar de todo, iban a convertirse en buenos guerreros (2.343). Pues bien: El Cid, al elegir a Félez Muñoz, daría por supuesto, en el plano afectivo de lo anhelado, que éste era quien convenía para acompañarlas, porque se trataba de un viaje de recién casados que debían quererse. Pero en el plano de lo temido, preveía que estos casamientos "*non serién sin alguna tacha*" (2.616). Al señalar esta vacilación contradictoria, tan humana, entre dos planos en el breve espacio de cinco versos (2.616-20), el juglar demuestra su penetración psicológica. Otro sentimiento complica aún más esta división del alma del Cid: el sentimiento de hondo respeto —inevitable en un cristiano tan cumplido— a la consagración del estado matrimonial. Presiente que va a ser desafortunado el casamiento, pero no se gobierna por el presentimiento porque, según el juglar, "*nos puede repentir, / que casadas las ha amas*" (2.617). El

---

17 La otra es la de Abengalbón, véase la pág. 100.

juglar nos dice que quiera o no quiera, el Cid no puede evitar que sus hijas se lancen a su destino.

He aquí el nudo estructural que enlaza al tío con el sobrino: la admirable flaqueza del tierno padre es lo que le induce a colocar a quien menos convenía como protector de las hijas. El sombrero, fresco como el alma del compasivo jovencito, lo sugiere todo.

## La barba del Cid

En la tirada 76 nos dice el poeta:

*Yal creçe la barba e vale allongando;*
*ca dixera mío Çid de la su boca atanto:*
*"por amor de rey Alffonsso, que de tierra me a echado"*
*nin entrarié en ella tigera, ni un pelo non avrié tajado,*
*e que fablassen desto moros e cristianos.*

Después de este voto, la barba del Cid queda descomunalmente larga hasta el fin del Poema. No se la afeita ni después de que le perdona el rey, ni después de las bodas. Sin duda reserva el hacerlo para cuando pueda volver permanentemente a la tierra de donde se le ha echado [18]. Sabemos que en la realidad de su vida el Cid murió desterrado y sin perdón de Alfonso. En el Poema logra el perdón, pero no la vuelta permanente a su tierra. De esto nos enteramos al ver que su barba permanece sin cortar, y fijándonos en los últimos versos. En ellos el poeta, al participarnos la muerte del héroe, le llama "*mío Çid de Valençia señor*". Ya no es el vasallo castellano. El desenlace del Poema no es del todo feliz. No se aplica a la narración la fórmula duelo-gozo de una manera simple, como se ha supuesto.

Lo que la barba del Cid significa en sus distintos aspectos a través del Poema demuestra el valor singular que adquiere un atributo físico como elemento de una construcción. Se subraya al principio su belleza ("*¡Dios, cómmo es bien barbado!*" [789]); en el medio se llama la atención sobre su crecido desaliño (1.238-42, 2.059) como signo de

[18] Véase MP, *PMC*, ed. 1911, t. II, pág. 495, y su nota al verso 1.241 en su edición de *Clásicos Castellanos*.

gran pesar; y, al final, se comenta que está más crecida aún y todavía como signo de pena, pero, además, trenzada con un cordón, como adorno viril [19], como objeto de asombro y tema dramático (3.124-25, 3.180-91). Cuando en la tirada 140 ocurre el altercado entre García Ordóñez y el Cid, las acaloradas palabras que ambos pronuncian sobre sus respectivas barbas resumen el mérito de nuestro héroe y la mediocridad del Conde. Con este talento especial que el privado del rey muestra siempre para el fracaso, opta por atacar a su enemigo burlándose de su barba, cosa que le hubiera convenido evitar, ya que la suya se la había mesado el Campeador en el Castillo de Cabra. Este vergonzoso suceso (no se sabe si sucedió realmente, pero así lo supone la traviesa tradición) le hizo merecer el humillante sobrenombre de "Conde de Cabra" [20]. El altercado entre García Ordóñez y el Cid constituye una de las cimas cómicas del Poema. Aquél a quien se llamaba también por mofa Boca-torcida, cae en su propia trampa. Y la ironía de la situación basada en el contraste entre una barba nunca violada y otra mesada una vez es tan feliz, tan fundamental, que su comicidad ya no ocasiona una risa incidental, sino un perdurable regocijo estético.

### Gestos

Los movimientos físicos que se describen en el Poema comprenden ciertos actos, gestos y ademanes habituales. Especie de mociones rituales, estas actitudes formularias manifiestan más elocuentemente que las palabras intensos estados de ánimo, y consagran actos graves de la

19 MP, *PMC*, t. II, págs. 497.2 y sigs., después de notar que la barba trenzada con un cordón se usó mucho como simple adorno y también como señal de tristeza, juzga que en el Poema el juglar se la trenzó "como una de tantas precauciones que toma para prevenirse contra alguna insolencia de sus enemigos, como por ejemplo, la de mandar a los suyos llevar las lorigas ocultas debajo de los vestidos (3.073-3.081)". Esta explicación no impide, sin embargo, el efecto decorativo logrado por el cordón.

20 En *PMC*, t. II, pág. 704, supone Menéndez Pidal que se le llamaba así porque "acaso García Ordóñez había poseído a Cabra alguna vez". Pero en *La España del Cid*, nota 1.ª, pág. 289, dice: "Renuncio a la conjetura que allí expuse. Se daba a veces sobrenombre de lugar al que en tal sitio había tenido alguna aventura próspera o adversa".

existencia. Para expresar el dolor que le ocasiona salir de su terruño vuelve el Cid la cabeza atrás, llorando (2-3); alza la mano para jurar por su barba (2.476, 2.829); la alza también para santiguarse (216, 1.340, 3.508) y para rogar a Dios (1.616). Para expresar viva satisfacción, se prende de la barba (3.280, 3.713); para indicar intensidad de dolor "*llora de los ojos*" (1, etc.); para señalar gozo, "*fermoso sonrrisaua*" (923, 2.442) o "*sonrrisós de coraçón*" (3.184). Hay en el Poema mucho besar de manos, cosa que se comprende fácilmente recordando que esta costumbre era la fórmula de constituir el vasallaje, de agradecer un don, de pedir una gracia y de mostrar cariño[21]. El acto más elocuente de todos, el de morder la hierba del campo, lo comentaremos más adelante[22].

Recordamos al héroe, *animado* por sus actitudes típicas: volviendo la cabeza en despedida dolorosa, alzando los ojos al cielo, alzando la mano a la barba, sonriendo, "*penssando e comidiendo*", arremetiendo. Nunca sabremos exactamente con qué gestos acompañaba el juglar su recitación; pero podemos formarnos una idea fundándonos en la descripción que nos da de los movimientos de sus personajes. Estos movimientos denuncian el fuerte elemento dramático del Poema. Aun a través de la página impresa, sentimos los lectores modernos el arte representativo del poeta[23].

## ACIERTO EN EL EMPLEO DE PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS CONVENCIONALES[23a]

Cuando se habla bien, todas las partes de la frase, incluso las partículas, son elocuentes, porque cada palabra desempeña acertadamente una función indispensable. Así se logra la nitidez en el estilo, la claridad. En una obra como el Poema, escrito en lenguaje tan sencillo, esta claridad vivifica el estilo como carácter constante, prestándole, en los momentos brillantes de la acción, una virtud especial. Esto

21 MP, *PMC*, t. II, págs. 506-509.
22 Véase la pág. 137.
23 D. Alonso, *Ensayos*, págs. 70 y sigs.
23a En los capítulos VIII-XI estudiamos detenidamente la función poética de procedimientos formularios.

es notorio en todos los versos culminantes, pero aquí nos limitaremos a recordar los dos ejemplos presentados: el "*assís irán vengando*" [24] y el "*mejor sodes que nos*" [25]. No hay en estos casos, ni en ninguno otro en todo el Poema, originalidad verbal: lo que hay es maestría en la disposición de palabras ordinarias. Tres de las tiradas más admiradas (35, 36, 37) constituyen una serie de fórmulas épicas usadas:

35

*Enbraçan los escudos delant los coraçones,*
*abaxan las lanças abueltas de los pendones,*
*enclinaron las caras de suso de los arzones,*
*ívanlos ferir de fuertes coraçones.*
*A grandes vozes llama el que en buen ora nació:*
*"¡feridlos, cavalleros, por amor del Criador!*
*"¡Yo so Roy Díaz, el Çid de Bivar Campeador!"*
*Todos fieren en el az do está Per Vermudoz.*
*Trezientas lanças son, todas tienen pendones;*
*seños moros mataron, todos de seños colpes;*
*a la tornada que fazen otros tantos muertos son.*

36

*Veriedes tantas lanças premer e alçar,*
*tanta adágara foradar e passar,*
*tanta loriga falssar e desmanchar,*
*tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,*
*tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.*
*Los moros llaman Mafómat e los cristianos santi Yague.*
*Cadien por el campo en un poco de logar*
*moros muertos mill e trezientos ya.*

37

*¡Quál lidia bien sobre exorado arzón*
*mío Çid Ruy Díaz el buen lidiador;*

24 Véase la pág. 95.
25 Véase la pág. 144.

*Minaya Álbar Fáñez, que Çorita mandó,*
*Martín Antolínez, el Burgalés de pro,*
*Muño Gustioz, que so criado fo,*
*Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor,*
*Álbar Albaroz e Álbar Salvadórez,*
*Galín Garciaz, el bueno de Aragón,*
*Félez Muñoz, so sobrino del Campeador!*
*Desí adelante, quantos que y son,*
*acorren la seña e a mío Çid el Campeador.*

La manera de acometer de los guerreros ("*enbraçan los escudos delant los coraçones*"); que el caudillo anuncie en alta voz su nombre para esforzar a sus caballeros; la iteración del adjetivo "*tanto*" [26] (726-730); y la enumeración de los nombres de los compañeros del Cid (735-741), son fórmulas que carecen de originalidad. Su efecto es, sin embargo, poderoso, porque cumplen perfectamente su función dentro del conjunto y porque representan un perfeccionamiento del estilo llevado a cabo por la tensión creativa entre muchos juglares y muchos auditorios.

---

26 La repetición del indefinido *tanto* es una moda francesa muy difundida también en los romances. Menéndez Pidal, *Poema de Mío Cid* (ed. Clásicos Castellanos, 1913), págs. 39-40. Uno de los ejemplos más lujosos del empleo de una fórmula análoga que he notado en el romancero es el del Romance de Reduán (V. MP, *Flor Nueva...*, pág. 268):

*¡Cuánto del hidalgo moro,*
*cuánta de la yegua baya,*
*cuánta de la lanza en puño,*
*cuánta de la adarga blanca,*
*cuánta de marlota verde,*
*cuánta aljuba de escarlata,*
*cuánta pluma y gentileza,*
*cuánto capellar de grana,*
*cuánto bayo borceguí,*
*cuánto lazo que le esmalta,*
*cuánta de la espuela de oro,*
*cuánta estribera de plata!*

### La sobriedad: rasgo caracte- rístico del estilo en el Poema

La sobriedad estilística constituye un elemento fundamental de la técnica mesurada del Poema, tan parco en el uso de la metáfora y del adjetivo. No puede negarse que la originalidad creativa, usualmente demostrada por los talentos que sobresalen en la invención de la metáfora, caracteriza los vuelos más altos de la genialidad poética. Pero acaso a la epopeya no le convenga este peregrino lirismo. Aunque es absurdo tener al poeta épico nada más que por un instrumento inconsciente de la voz colectiva, no puede dejar tampoco de fundir, acaso hundir, su verbo idiosincrático en el popular.

Nuestro poeta no cede mucho en potencia creadora a los más grandes artistas. Pero, por ser producto de una edad heroica —la última—; por ser un maestro del canto comunicado directamente, usa las fórmulas tradicionales del estilo épico que todo el mundo comprende y que refleja su espíritu colectivo. El juglar siente y piensa como sus oyentes. Los castellanos que le escuchaban eran hombres sencillos; muchos de ellos, de pocas palabras, como Pedro Bermúdez. Castellanos hechos a la dura realidad de una tierra de sobrios matices.

## Capítulo VI

# EL HÉROE ÉPICO: CARACTERES ADMIRABLES DEL CAMPEADOR

Entre las frecuentes exclamaciones de admiración que a lo largo del relato ponderan al héroe, la que resume medularmente el sentido formal de todo el Poema es la que dice:

*¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!*
(20)

Tan buen vasallo, que el mismo arcángel San Gabriel le indica en sueños, como si fuera uno de los santos del Cielo:

*Cavalgad, Çid, el buen Campeador,*
*ca nunqua en tan buen punto cavalgó varón;*
(407-8)

Inmediatamente después de este pronóstico divino, el juglar predice confiadamente la fama imperecedera del de Vivar.

### Magnanimidad

Tales elogios indican claramente que, para los oyentes del juglar, lo más admirable en el Cid era su grandeza moral. Ya Américo Castro

observó *"el sentido de la experiencia moral"* en el Poema [1], advirtiendo cómo, en el episodio de la niña de nueve años, el Campeador *"gana esta primera escaramuza contra el dragón interior"*, y señalando dos victorias más: una cuando, magnánimo, suelta al Conde de Barcelona, y la otra cuando recibe la noticia de la afrenta de Corpes. Pero Castro no comenta la victoria moral más importante de todas: la que celebra el poeta cuando dice:

*con Alfons mío señor non querría lidiar.*

(538)

Esta decisión representa algo más que la lealtad del buen vasallo para con su rey. Al abstenerse de hacerle la guerra a Alfonso, Rodrigo sacrifica un derecho personal; y, sacrificándolo, se convierte en una excepción entre caudillos castellanos, pues la regla era que una vez que el rey desterraba a un vasallo, éste tenía pleno derecho a *"lidiar con él"*. Los oyentes del juglar sabían, pues, que su héroe se privaba de un derecho; y no porque algún código caballeresco legal se lo impusiera, sino porque él se imponía a sí mismo este sacrificio. Sabían, también, que el castellano tradicional, representado por Fernán González, era más bien rebelde que leal, y que *"castellanos y leoneses tienen grandes divisiones"*. El punto es fundamental: ¿no era, en efecto, digna de admiración esta *insólita* magnanimidad del Cid, un caudillo castellano, antiguo alférez de don Sancho —rey de Castilla asesinado por las maquinaciones de la *femina mente dira,* doña Urraca, y de su hermano, el rey de León—, que se abstuvo de seguir el ejemplo tradicional? Y la admiración que producía el hecho: ¿no surgiría de un naciente hispanismo en que el orgullo regional castellano se fundía con el espíritu nacional y con el ideal cristiano de la Reconquista?

Pero importa también tener presentes los motivos singulares de la magnanimidad de Rodrigo para comprender que ésta tiene carácter de fenómeno especial más que de ejemplificación de una prescrita y universal condición caballeresca, como han creído ciertos críticos [2].

---

[1] Américo Castro, "Poesía y realidad en el Poema del Cid", *Tierra Firme,* t. I (1936), pág. 13.

[2] Véanse las págs. 147 y sigs.

BONDAD

Esta integridad, que coexistía en el Cid histórico con una severidad capaz de extremadas violencias, aparece amenizada, en el Cid de la poesía, por su perpetua bondad. En el Poema, Rodrigo capta todas las voluntades, hasta la del enemigo:

*Quando quitó a Alcoçer mío Çid el de Bivar,*
*moros e moras compeçaron de llorar*
(855-56)

Su gesto más típico es ese frecuente "*sonrissar*", que ilumina los ánimos como un rayo de sol. Sonrisa que proclama plena confianza en medio de sus trabajos. Tan contagiosa es ésta, que, aun en la más honda adversidad del héroe, inmediatamente después del fallo real que le destierra, despojándoles a él y a los suyos de sus bienes, y poniendo en sumo peligro sus vidas, Martín Antolínez no vacila en unirse a su suerte y exiliarse con él, seguro de que, siendo su partidario,

*aun çerca o tarde el rey querer m'a por amigo*
(76)

DON DE GENTES, MODERACIÓN Y MESURA

Los de su mesnada le quieren porque sabe apreciar lo que valen. Siendo su señor, les da a entender que su opinión le importa mucho. Nunca emprende una batalla sin "*acordarse con los sos*" [3]. Después de una victoria nunca deja de compartir con ellos la gloria y el botín, ni de atribuirla a la ayuda de Dios más que a la fuerza de su brazo:

---

[3] Es uso corriente en la epopeya que el héroe consulte con los suyos. En la *Chanson de Roland* (20): "Cunsilez mei come mi savie hume, / Si me guarisez e de mort e de hunte!"

*"¿Ides vos, Minaya, a Castiella la gentil?*
*"A nuestros amigos bien les podedes dezir:*
*"Dios nos valió e vençiemos la lid".*
(829-31)

Se trasluce, sin embargo, en esta modestia del Cid un recurso astuto para estimular la iniciativa en los demás. Este talento para utilizar el mérito ajeno despunta especialmente en sus relaciones con Minaya Álvar Fáñez. Minaya es el vasallo de espíritu independiente a quien su señor da rienda suelta porque le quiere, le respeta y le admira; y porque confía plenamente en él. Al representar las relaciones entre señor y vasallo, el juglar muestra que el amo es un gran conocedor de hombres, y que carece de mezquina vanidad. Esta auténtica grandeza la demuestra el Campeador al no empeñarse en ocupar siempre el primer plano en las acciones guerreras. En Castejón, por ejemplo, es otro quien va en algara, reservándose el Cid el papel menos activo de la celada; y antes de la batalla de Alcocer, vedada el agua, agotado el pan, les dice a los suyos:

*dezidme, cavalleros, cómmo vos plaze de far.*
(670)

Este retraimiento de su "yo", este respeto por el valer de sus colaboradores, a quienes trata como a iguales; este negarse a hacer el papel de dominador, forman entre las expresiones más estimables de su moderación y de su mesura. Hay muchas otras, dignas de minucioso escrutinio, pero aquí no podemos hacer más que mencionarlas: sus buenos modales; su bello hablar; su cordura; la contención de sus intensas emociones en los momentos culminantes y críticos de su vida, especialmente cuando su mujer y sus hijas se reúnen con él en Valencia y cuando recibe la noticia de la afrenta de Corpes.

El juglar nos presenta, pues, a un protagonista modelo, a un héroe cuyo carácter constante es la caballerosidad. Sólo una vez se trasluce un leve indicio de la violencia que podía emplear el Cid histórico: cuando advierte a los soldados advenedizos que a todo desertor,

*sil pudiessen prender o fosse alcançado,*
*tomássenle el aver e pusiéssenle en un palo.*
(1.253-54)

Sin embargo, aun esto le resta poco a su benevolencia, ya que

*Minaya lo ovo conssejado.*
(1.251)

### El ardid de las arcas de arena

En otro punto parece que el héroe se desvía de su comportamiento usual. Algunos dirán con razón que el ardid por medio del cual el Cid obtiene los seiscientos marcos de Raquel y Vidas no corresponde al carácter de un "héroe santo" como se le ha llamado. En efecto, una ley de las *Partidas* (VII[a], 16.[o], 9.[a]) se dirige a embaucadores que obtienen préstamos de dinero exactamente como lo hizo el Cid:

> Engañadores hay algunos homes de manera que quieren facer muestra a los homes que han algo, et toman sacos e bolsas e arcas cerradas, llenas de arena o piedras o de otra cosa cualquier semejante, et ponen desuso, para facer muestra, dineros de oro o de plata o de otra moneda, et encomiéndanlas et danlas a guardar en la sacristanía de alguna eglesia o en casa de algunt home bueno, faciéndoles entender que es tesoro aquello que les dan en condesijo, et con este engaño toman dineros prestados...

Desde el punto de vista de la ley y de un estricto criterio moral, pues, no cabe duda de que merece censura el engaño en que incurre el desterrado. Pero, a nuestro parecer, ni el juglar ni sus oyentes pudieron tenerlo por censurable. Así nos lo parece porque, de una parte, la dura necesidad fue la que obligó al Cid a valerse de este ardid y porque el hacerlo le dolió:

*"Véalo el Criador con todos los sos santos,*
*"yo más non puedo e amidos lo fago".*
(94-95)

De otra parte —y esto es lo que verdaderamente importa— no desentona la treta con el sentido heroico del Cantar, porque el acto se lleva

a cabo graciosamente en la esfera de lo cómico y en el clima del tópico. En esta esfera y en este clima las fronteras religiosas o raciales se cruzan en paz.

Antes de dilucidar este juicio conviene reseñar los principales en torno a cuestión tan discutida desde que Bello y Bertoni sostuvieron que el engaño de Raquel y Vidas manifiesta un espíritu antisemita.

En 1948 Leo Spitzer lanzó un ataque contra ciertas opiniones de Menéndez Pidal sobre el *Cid*[4], sosteniendo, en cuanto al incidente de las arcas de arena, que es el nadir de la acción de la antigua gesta. Fijándose únicamente en lo que Álvar Fáñez les dice a los judíos cuando éstos le reclaman su préstamo, a saber, "*Yo lo veré con el Çid, si Dios me lieva allá*", palabras que no le parecen ser precisamente una promesa de pago, Spitzer declara:

> No hagamos confusiones: la moralidad medieval no es la nuestra. Para un aristócrata del siglo XI contaba la obligación moral de pagar mil misas prometidas al abad de San Pedro; no tanto la de pagar 600 marcos a judíos. Un engaño perpetrado contra judíos, gentes sin tierra, era pecado venial, perdonable en vista de la necesidad de "ganarse el pan", tantas veces subrayada en nuestro poema.

En su contestación al artículo de Spitzer, Menéndez Pidal declara terminantemente: "El Cid poético *no puede* obrar movido por un vulgar antisemitismo"[5], reafirmando el juicio que había expuesto en su prólogo de 1913. Además, Menéndez Pidal, con el fin de que juzguemos si la moral medieval era necesariamente antisemita, aduce ciertos datos importantes al llamar la atención sobre los textos primitivos derivados del Poema. En la refundición del Cantar incluida en la *Primera Crónica General* de 1289, se cuenta que cuando el Cid despacha a Álvar Fáñez para que vaya a Burgos, hace que le acompañe el que había llevado a cabo el engaño de los judíos, para que él mismo sea quien les devuelva el dinero tomado en préstamo: "*et dezitles que me perdonen, ca el engaño de las arcas con cuyta lo*

4 L. Spitzer, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mío Cid", *NRFH*, II (1948), págs. 105-117.

5 MP, "Poesía e historia en el 'Mío Cid' ", *NRFH*, III (1949), pág. 121.

*fiz*"[6]. También en la refundición incluida en la *Crónica Particular* del Cid hacia 1370 se repite el mismo encargo, y, además, se añaden las gracias que el Cid da a Dios porque le dejó cumplir con la verdad de su palabra. Por último, Menéndez Pidal cita las siguientes palabras de un romance publicado en 1612:

*Rogarles heis de mi parte que me quieran perdonar*
*que con acuita lo fice de mi gran necesidad;*
*que aunque cuidan que es arena lo que en los cofres está,*
*quedó soterrado en ella el oro de mi verdad.*

Thomas Montgomery[7], supone que ya no es debatible la cuestión en torno al antisemitismo del incidente que discutimos. Pero un artículo de Seymour Resnick, publicado dos años después de la aparición del de Menéndez Pidal, demuestra lo terco que es el espíritu de disentimiento cuando se trata de ciertos vulnerables temas raciales y religiosos. Según Resnick, Raquel y Vidas pertenecían a la clase de judíos que la mente medieval miraba como enemigos de la verdadera religión[8].

En cuanto al debate entre Menéndez Pidal y Leo Spitzer, me parece que son vulnerables en varios puntos los razonamientos del segundo: Se le olvida el verso más significativo sobre el asunto, el 1.436, verso que expresa inconfundiblemente la sinceridad del Cid al prometer el pago; se contradice al alabarlo, de una parte, como dechado de todas las virtudes caballerescas y, de otra, al negarle la mayor de esas virtudes, a saber, la veracidad del caballero. En cuanto a la tesis de Resnick, no se puede negar que ciertas obras de la Edad Media miran al judío como elemento perturbador de la religión. Pero no creemos que el *Cid* sea una de ellas.

Nuestro propio juicio es el siguiente: No nos parece que este episodio, deliciosamente comentado por Dámaso Alonso[9], desentone

---

6 MP, *NRFH*, III, pág. 120.

7 Thomas Montgomery, "The Cid and the Count of Barcelona", *HR*, XXX (1962), págs. 1-11.

8 Seymour Resnick, "The Jew as Portrayed in Early Spanish Literature", *H*, XXXIV (1951), pág. 54.

9 Dámaso Alonso, "Estilo y creación en el *Poema del Cid*", en *Ensayos sobre poesía española*, págs. 97-98.

con el sentido heroico de la obra. No sólo es necesario como incidente imprescindible en el sistema de acciones, sino que aporta, además, "el otro lado menos grave de la vida del héroe" que Federico Schlegel ha observado en la epopeya en general [10]. Dámaso Alonso, comparando el humorismo delicado del *Cid* con el humorismo burdo, grotesco y desaforado de ciertas *chansons* francesas, encarece el trozo dedicado a los judíos, "tan lleno de rincones, de malicia y agudeza psicológica, de movimiento, de idas y venidas de personajes, de apartes, con ritmo y gracia como de 'ballet' " [11].

Estas palabras de Dámaso Alonso colocan a los judíos en el plano estético. A él pertenecen, y no al plano violento del prejuicio racial [12].

Dentro de este plano estético, Raquel y Vidas pertenecen a un linaje literario de rancia estirpe en la familia de los tópicos, pues era común el tema de las arcas de arena que se hacen pasar por un tesoro [13].

---

10 Friedrich Schlegel, *Sämmtliche Werke*, Viena, 1822, t. I, págs. 318-319.

11 Dámaso Alonso, *Ensayos...*, pág. 97.

12 Así lo ha visto también el gran Federico Schlegel, tratando del elemento humorístico de la epopeya que tampoco los antiguos dejaron de destacar. Dice Schlegel: "Por ejemplo, a menudo se representaba la inhábil fuerza física de Hércules con cierta exageración cómica; asimismo muchas de las aventuras y astucias de Ulises no son más que travesuras. Por mucho que se subrayen la fuerza moral y física y la valentía del héroe, no aparecen éstas en la distancia poética de un mundo maravilloso, sino más bien en plena realidad común; cuando mayor es el contraste de su superioridad heroica con esta realidad y las circunstancias y contratiempos que acarrea, tanto más da este contraste ocasión para efectos cómicos, que, lejos de estropear el tono heroico, lo encarecen. Rasgos cómicos de esta especie abundan en el *Cid*".

Alude entonces Schlegel al episodio de las arcas de arena [Friedrich Schlegel, *Sämmtliche Werke* (Viena, 1822), t. I, págs. 318-319].

13 Entre la multitud de cuentos que refieren el ardid, Menéndez Pidal menciona el del Persa Oretes, que tienta la codicia de Polícrates de Samos con ocho arcas llenas de piedras recubiertas por encima de oro (Heródoto III, 123); el de Dido, que arrojó al mar fardos llenos de arena para engañar a su hermano haciéndole creer que eran los tesoros de su marido *(Epítome* de Justino, XVIII, 4); el de la caja de arena en el *Portacuentos* de Timoneda, y, especialmente, un cuento de origen árabe narrado por Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis,* donde se refiere cómo un peregrino a la Meca se hace pagar una deuda despertando nueva codicia en el deudor mediante el engaño de diez cofres llenos de piedras, bien pintados por fuera y con herrajes. "Este

El ardid reaparece, pues, en el Cantar como variante de un tema que se remonta a la antigüedad; brota de nuevo en un clima sin fronteras, sin fuertes prejuicios raciales o religiosos, el clima universal de tipos rotulados. Sobre todo, el engaño se lleva a cabo en un ambiente de risa en que los feos prejuicios se anulan, o, por lo menos, se reducen al mínimo.

¿De qué modo despeja el airecillo de la risa cualquier nube de escarmiento que hace fruncir el ceño? Los judíos nos hacen reír con ese placer punitivo que ocasiona la incomodidad ajena, y con el deleite que experimentamos al ver representado festivamente un rasgo típico, como contar los prestamistas su dinero y decir:

> ..."*non se faze assí el mercado,*
> *sinon primero prendiendo e después dando*"
> (139-40)

"Perfecto código de los mercaderes —dice Dámaso Alonso— (¡ay, de los mercaderes de todas las épocas!)" [14]. Precisamente: de los mercaderes de todas las épocas; y, podríamos añadir, de todas las razas. El mismo Spitzer, a la vez que insiste en el antisemitismo, llama la atención sobre el menosprecio de que fueron víctimas los prestamistas lombardos de la Edad Media [15].

La desvalorización de nuestros prestamistas es cómica y nada más. Primero los vemos contando su dinero con avidez (101); luego, en un aparte, tasan con cálculo intenso la ganancia que puedan sacar (123); cuando se presentan al Cid para cerrar el trato, haciéndoseles agua la boca por el provecho que esperan, lo saludan con adulación servil (153); y al fin, al cargar las arcas sobre las mulas, revientan de gozo por el negocio redondo que han hecho según creen (170). Por lo visto,

---

cuidado en el buen aspecto exterior de los cofres", dice Menéndez Pidal, "es algo semejante al que el Cid pone en el de sus arcas, cubiertas de guadalmecí bermejo y con clavos dorados (v. 88), y no sería difícil que el juglar conociese el cuento de la *Disciplina*, dada la gran difusión que ésta tuvo". "Por lo demás", agrega Menéndez Pidal, "el engaño se practicaba efectivamente, pues lo vemos descrito en las *Partidas*" (MP, *PMC*, págs. 33-34).

14 D. Alonso, *Ensayos...*, pág. 98.

15 Spitzer, "Carácter histórico...", pág. 108.

Raquel y Vidas han desempeñado el papel cómico tradicional del prestamista ávido de ganancia, porque, en efecto, no son más que fantoches cómicos.

La risa que estos muñecos suscitan es lo que nos conduce a la solución del problema. La desvalorización de los judíos es una desvalorización cómica, y la comicidad es de un humorismo que a pesar del gozo punitivo que suscita, pertenece, sin embargo, a la esfera de lo deleitoso y no a la de la sátira mordaz o a la de la mueca cínica, como ocurre en el *Volpone* de Ben Jonson.

Por eso no le convino al poeta adentrarse en la índole de sus títeres. Como dice Dámaso Alonso, "el poeta no hace consideración ninguna acerca del carácter de los judíos" [16]. No le convino al poeta —y creo que él muy bien se lo sabía— porque, dado su propósito humorístico, debía eliminar de su caracterización cualquier rasgo que pudiera suscitar la intolerancia religiosa. Se resalta sólo su avidez de ganancia. Esta avidez, repito, la risa la convierte en motivo de deleite.

¿Pero qué diremos del papel que desempeña el Cid si se admite que ni su necesidad ni sus buenas intenciones, ni su estatura heroica pueden convertir un acto fraudulento en algo admirable? Para explicar la presencia de este elemento antiheroico en una forma heroica me atengo a la brillante y acertada explicación de Américo Castro:

> La ejemplaridad del héroe épico era un entretejido de virtudes y de pecados, de religión y de mundanidad. Mudarra, el vengador de los Infantes de Lara, fue concebido por su cristiano padre, Gonzalo Gustioz, en una morilla enviada por el rey moro para que dulcificara su cautividad. La venganza ejecutada luego en los culpables de la muerte de Los Siete Infantes nada tiene de cristiana. Parece, a veces, como si un soplo de paganismo germánico estremeciera la estructura cristiano-románica de los cantares de gesta [17].

En otra página Castro, observando cómo en el carácter del Cid se oponen su aspecto heroico y su intimidad antiheroica, dice: "...Se

---

16 D. Alonso, *Ensayos...*, pág. 98.

17 Américo Castro, *La Realidad histórica de España*, México, D. F., 1954, pág. 259.

mostrará en la corte regia en todo el esplendor de su dignidad; mas ese mismo héroe engaña como un estafador profesional a dos judíos que confían en su palabra honrada..." (pág. 279). Admitimos, pues, que el Cid no se porta siempre como dechado cabal de todas las virtudes cristianas. Es un héroe humano no exento de flaqueza, flaqueza perdonable a los ojos de sus contemporáneos. Puede serlo, asimismo, a los del lector moderno que juzga en el plano de la reconstrucción histórica y de los valores artísticos, y no desde la perspectiva de un severo y sensitivo criterio legal y moral.

El peligro que corrió el juglar fue el de presentar esa flaqueza del Cid en alto relieve. El bajo relieve es lo que conviene, y esto lo logra, de una parte, resaltando el dolor sincero que el Cid siente al tener que valerse de una baja estratagema y, de otra, asignándole a Martín Antolínez la ejecución del engaño. Y, al llevarse a cabo éste en una escena inolvidable, no nos dan lástima las víctimas, porque como muñecos de resorte obedecen a su *idée fixe,* la cual equivale al error cómico, cuyo castigo más bien agrada.

Originalmente creyó Menéndez Pidal que el no cumplirse la promesa se debió a descuido del juglar. Con más razón supone posteriormente que el poeta no tuvo por necesario que se verificara expresamente el pago en el Cantar, recordándonos que en casos análogos no opta el poeta tampoco por hablar del cumplimiento de promesas: no se verifica el premio prometido al moro Abengalbón por haber acompañado a doña Jimena en su viaje (1.530); no gasta tiempo el juglar en decirnos que se cumplió la promesa que el Cid hizo a la iglesia de Valencia de darle los tambores de los almorávides (1.668); no se cuenta cómo el Obispo don Jerónimo logra las primeras heridas de la batalla que el Cid le concedió (1.709)[18]. A nosotros, teniendo presentes las condiciones de la recitación oral, no nos parece que semejantes omisiones se deban a una técnica poética deficiente. Se deberán, más bien, a las exigencias de la narración rápida. Por falta de tiempo de decirlo todo, el juglar recurriría a lo que puede denominarse elipsis narrativa, recurso que permite el sobreentenderse de la conclusión de sucesos cuyo desenlace se da por supuesto.

---

18 Menéndez Pidal, "Poesía e historia...", *NRFH,* III, pág. 120.

En resumen: el humorismo delicioso del poeta, limpio de todo propósito reprobatorio y, como dice Menéndez Pidal, exento también de "la vulgaridad jurídica que inspiraba las bulas de los papas y los privilegios de los reyes absolutorios de las deudas contraídas con los judíos" [19], reduce a lo inocuo el tópico de la usura hebrea.

## Lo mítico

Si el Cid hubiera sido el héroe de una epopeya antropomórfica, alguna divinidad le habría sacado de su apuro económico. No habiendo tal cosa, tiene que valerse por sí mismo. ¿Están en lo justo los que han visto un elemento mítico en el Poema? Américo Castro sostiene que "la epopeya castellana, aunque de distinto modo, comparte con la epopeya en general lo mítico" [20]. Menéndez y Pelayo afirma, por el contrario, que "se diferencia también [la epopeya castellana], ...por su carácter puramente humano e histórico, sin mezcla alguna de mito o teogonía" [21]. A nosotros nos parece que sí hay un elemento mítico en el Poema, pero reducido al mínimo, a un principio embrionario, como era de esperar en la etapa inicial de la formación de leyendas fabulosas en torno a un prócer de la edad heroica. No creo, contra la afirmación de Menéndez y Pelayo, que se le pueda negar categóricamente al juglar del Poema todo móvil mitificador, ya que, en el episodio del león, la potencia de Rodrigo casi rebasa ya lo humano [22]. Justamente ha dicho Castro que "el Campeador histórico se despega del suelo y hace rumbo a la maravilla, al mito. Mío Cid, en ese como en otros casos, es plenamente épico. Los que asisten a sus hazañas dentro del poema y entre los oyentes del juglar, aguardan anhelantes la esperada transfiguración". Si como parece, Castro quiere decir "*maravilloso*" cuando dice "*épico*", no sé cuáles puedan ser "*los*

---

19 MP, *Poema de Mío Cid* (Madrid, 1913), pág. 35.

20 Castro, "Poesía...", pág. 21.

21 Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I (t. XVII de Obras completas), 1944.

22 Aun esta afirmación podría discutirse, ya que desde tiempos antiquísimos se ha creído que la mirada firme de un hombre es capaz de amedrentar una bestia feroz.

*otros casos*". El del león, creo que es el único de su clase en el Cantar. El arcángel se le apareció en sueños ("*a él vino en visión*") como hubiera podido aparecérsele a cualquiera. Y aquellos tajos descomunales de su espada que partían a sus víctimas en dos, no eran, dado el peso y tamaño del arma, inverosímiles. El Cid es plenamente épico, sin rebasar el nivel de lo posible; simplemente, por superlativas excelencias *humanas*. Por eso me parece que casi todo el Poema es anti-mítico; lo que resalta en todo lo que el Cid logra, por excepcional que sea, es lo *comprobable*, según normas humanas. El juglar ha idealizado la realidad, bien conocida ya, de su héroe, sin hacer mucho más. Hasta podemos decir que esta idealización se lleva a cabo sólo en lo que atañe a la caballerosidad, carácter constante del Cid poético, pero no del histórico. En cuanto a los éxitos militares, es notable que hay más bien moderación en ponderar lo que el Cid logró. La excepción es la batalla del Cuarte. El juglar la presenta como un espectáculo aparatoso e importante, con elementos algo exagerados por motivos artísticos.

### Realismo

Entre todos los héroes épicos, el Cid es el que vive con los pies más firmemente plantados en la tierra. Su ambiente es el tiempo de cada día; los lugares, la indumentaria, el paisaje local identificado. Lo único que no se menciona a menudo es la comida, aunque sí se menciona con regularidad la cebada que se da a los caballos. Por lo visto, para estos sobrios castellanos la cebada es más importante que la vitualla. Ellos pueden aguantar el hambre fácilmente, pero no las bestias que los transportan, haciendo posible caminar y ganar el pan:

*¡Temprano dat çevada, sí el Criador vos salue!*
*El qui quisiere comer; e qui no, cavalgue.*
(420-21)

Sólo dos convites hay en el Poema: el que le preparan al Cid cuando vence la batalla contra el conde de Barcelona (tir. 59) y el que, verificadas las vistas a orillas del Tajo, el Campeador ofrece a los suyos y a las gentes de su señor ("*que adobassen cozina pora quantos*

*que i son*" [2.064]). Y lo que hay de raro en esta peripecia es lo que se dice en el verso 2.067: "*passado avie tres años no çomieran mejor*". Estos guerreros no comen por gusto, sino para vivir y pelear. Su sobriedad queda subrayada tácitamente por el juglar al describir éste con desprecio el aspecto de glotón y de borracho de Asur González (3.375); y cuando Muño Gustioz le reta en la corte de Toledo:

*Antes almuerzas que vayas a oraçión;*
*a los que das paz, fártaslos aderredor.*
(3.384-85)

Los castellanos del Cid no se hartan ni se emborrachan en festines orgiásticos después de sus victorias. La única alusión gastronómica que hay en la escueta descripción de las bodas es:

*antes que entrassen a yantar todos [los tablados]*
*los crebantaron*
(2.250)

En cuanto al Cid mismo, nunca le permite el juglar escapar de la dura realidad. Aun después de tomada Valencia, no se atreve a salir de la ciudad para celebrar su triunfo yendo a recibir a su familia:

*E yo fincaré en Valençia, que mucho costadom ha;*
*grand locura serie si la desenparás.*
(1.470-71)

La mayor locura en un sujeto tan hecho a afrontar las realidades de la vida sería olvidar por un solo momento la realidad fundamental de su situación: el dolor de su deshonra, simbolizado por la "*luenga barba*" que

*por amor de rey Alffonsso, que de tierra me a echado;*
*nin entrarié en ella tigera, ni un pelo non avrié tajado*
(1.240-41)

Fijémonos un momento en la pena del Cid.

## LA PENA DEL CID [23]

El tan frecuente "*sonrissar*" del Cid no hubiera captado el ánimo de los que con él se rozaban, ni el interés del lector moderno, si se hubiera debido sólo a simple optimismo; si no fuera expresión de la esperanza en medio de la pena y del regocijo que sigue a un grave lance vencido. La mesura impide a Rodrigo y a los suyos toda excesiva demostración de pesar. Por eso son poderosamente elocuentes las pocas palabras pronunciadas en momentos críticos; en alguna ocasión, un largo silencio; en otra, una muda demostración de rendimiento. Se desprende entonces de las riendas de la mesura un contenido estado de ánimo interior. Cuando "*llorando de los ojos*" se postra Rodrigo de hinojos ante Alfonso, su señor, y toma con los dientes las hierbas del campo, sabemos bien que este desmedido gesto, tan insólito, es como el romperse un dique que suelta un torrente hasta entonces represado. Que este sujeto haya sido siempre dueño de sí mismo y no haya desnaturalizado su condición, convirtiéndose en un héroe llorón, como le ocurre a otro desterrado en ambiente distinto, muchos siglos más tarde —me refiero, por supuesto, a Martín Fierro— no significa que su espíritu se haya desprendido de su preocupación fundamental —el destierro— aunque la haya callado.

Levantado su exilio, sufre Rodrigo el segundo desastre de su vida. Acaso no se haya subrayado lo suficiente la pena que la noticia de este desastre le ocasiona. Para comprenderla bien, escudriñemos los diez versos que describen su reacción ante las palabras del mensajero:

---

23 Eleazar Huerta se fija sólo en el optimismo del Poema, pasando por alto el fondo de pena que da relieve y sentido a este optimismo. "El héroe", afirma aquel crítico, "será... inaccesible al pesimismo" (pag. 102); "muere de puro viejo" (pág. 36); "[el Cid] no deja en nosotros una huella de terror y compasión" (pág. 37); "es dichoso e irradia dicha y honra en torno suyo" (página 38); "no hay situación irreparable en todo el *Mío Cid*" (pág. 100).

Estas afirmaciones señalan sólo un aspecto del efecto formal del Poema, el de un regocijo luminoso. Pero hay otro aspecto latente, el de fondo, que puede compararse a la sombra que encarece la luz. Sobre este fondo no dice casi nada Huerta. Únicamente observa que Rodrigo "*llora si está triste*".

*quando gelo dizen a mío Çid el Campeador*
una grand ora penssó e comidió:
*alçó la su mano, a la barba se tomó:*
*"Grado a Cristus, que del mundo es señor,*
*"quando tal ondra me an dada ifantes de Carrión;*
*"par aquesta barba que nadi non messó,*
*"non la lograrán ifantes de Carrión;*
*"que a mis fijas bien las casaré yo!"*
Pesó a mío Çid e a toda su cort,
e Álbar Fáñez d'alma e de coraçón.

(2.827-2.835b)

Los versos que he subrayado (2.828, 2.835 y 2.835b) expresan el gran pesar del Cid. Los gestos descritos y las palabras que se pronuncian en los versos 2.829 a 2.834 dan más idea de fortaleza de espíritu ante la adversidad, que del dolor profundo, callado, que, sin embargo, le rompe al padre "*las telas del coraçón*". El lector ha de suplir por sí mismo las resonancias que el juglar expresaría con actuación histriónica durante la pausa indicada por el verso 2.828. Debía recordar que, cuando los infantes le propusieron llevarse a sus hijas a Carrión, el Cid respondió: "*Allá me levades las telas del coraçón*"; y que, cuando inculpa a sus yernos de "*menos valer*" en las Cortes de Toledo, repite la misma fórmula ("*¿A quém descubriestes las telas del coraçón?*"). Recordándolo, podemos comprender por qué es admirable la mesurada fortaleza (manifestada en seis versos) que refrena su dolor (sugerido y declarado en tres versos) tan intenso que en un hombre de acción fácilmente hubiera podido estallar en actos de irrefrenable violencia.

Este trozo es una demostración en detalle de la complicación psicológica del Poema en general. Las acciones valerosas, las sonrisas de confianza, surgen como expresiones de espíritus sanos y fuertes, en un fondo de penosa necesidad, más sugerido que expresado. El invariable éxito de estas acciones nunca se logra *fuera de* circunstancias críticas, que exigen para ser superadas un hombre de genio, un "milagro entre los milagros del señor". Un crítico ha dicho que lo que impide al optimismo del Cid ser "el de un protagonista de folletín" es "la ten-

sión constante en el desarrollo de la fábula"[24]. Lo cual es justo, si se quiere sugerir que lo que da sustancia al optimismo del Cid es su fuerza de voluntad. El hombre de acción no suele serlo por motivos que sólo tienen que ver con el optimismo. Las grandes acciones exigen una seria aplicación de la voluntad, una grave actividad del pensamiento, una profunda motivación psicológica. En el caso del Cid esta motivación es el anhelo de reconciliarse con su rey para que le alce el destierro.

## Los ápices formales

Aunque en las anteriores observaciones no hemos podido menos de interrumpir el examen de la causa material con ideas que giran sobre la causa formal, nuestro propósito ha sido referirnos más bien a la materia que a la forma. Es como si al describir un mueble, nos fijáramos primero en la madera y, después, en su configuración. Ahora, sin poder evitar tampoco la intromisión de una causa en la otra, me propongo fijarme especialmente en la operación del efecto formal.

En un poema, este efecto debe ser constante y acumulativo con virtud variable, pero consistentemente fuerte. Así ocurre en nuestro Cantar, aunque la intensidad varía según las gradaciones de las distintas partes. En obras cuya acción es más bien compleja que simple (y *Mío Cid* es una de ellas), hay varias acciones culminantes que conducen a la principal.

Estos ápices constituyen los momentos estremecedores de una obra, y corresponden a aquellas partes en que el sentido cobra su máxima virtud: por ejemplo, cuando una serie de acciones y tensiones se resuelve, después de haber acumulado intensidad emotiva; o cuando se desata el nudo formado por las complicaciones humanas de un conflicto. Son, en la épica, los momentos de admiración rebosante por el héroe, los cuales no se dan en su grado máximo durante los trances más intensos y difíciles de la ejecución de una proeza, sino cuando esta proeza o una serie de ellas han llegado ya a su fin felizmente. Es el caso de toda la primera mitad del *Mío Cid*. Cuando el héroe conduce a su mujer y a sus hijas al "*más alto logar*" del al-

---

24 Huerta, pág. 102.

cázar de Valencia, no sólo vemos con ellos, conmovidos, "*cómmo yaze la çibdad*", y el mar, y la huerta, "*espessa... e grand*" "*e todas las otras cosas que eran de solaz*" (1.613-15); vemos también, desde otra cima, la figuración del éxito del Cid, el vasto panorama de logros adquiridos durante su largo y penoso destierro, desde que, tres años antes, lloraba de profunda pena, hasta hoy, que llora de puro gozo. Sobre lo alto del alcázar, puede el Cid ver —y nosotros con él— el paisaje inmediato de Valencia y, además, los yermos y poblados, los valles, las montañas, los ríos, los "*crebar de albores*", las cornejas diestras y siniestras, desde allí hasta Burgos. La contemplación de este panorama emocional integra la primera de las tres culminaciones formales del Poema.

La segunda, que ya hemos analizado, se produce cuando Alfonso perdona a su vasallo a las orillas del Tajo.

La tercera y mayor, la constituye el triunfo jurídico de Rodrigo y de sus partidarios en las Cortes de Toledo.

## LAS CORTES DE TOLEDO

Merecidamente ha recibido esta escena los más autorizados elogios. Robert Southey escribió, hace más de un siglo: "El discurso del Cid ante las Cortes es de una perfecta elocuencia dentro de su género. Si tenemos presente que todo esto se escribió, probablemente, antes del año 1200..., creo que merece ser considerado como uno de los ejemplares más curiosos y meritorios de la literatura primitiva; el más incomparablemente bello, sin duda" [25]. El único reparo que se le puede hacer a este juicio es que no incluye la alabanza de los discursos de los partidarios del Cid. Para éstos, como para el de Rodrigo, sería más propia la denominación de parlamentos, dado su carácter dra-

25 "The Cid's speech at the Cortes is perfect eloquence of its kind. If it be remembered that all this was written, in all probability, before the year 1.200..., I think it must be considered as one of the most curious and valuable specimens of early literature — certainly as the most beautiful beyond comparison." Citado por Erasmo Buceta, "Opiniones de Southey y de Coleridge acerca del 'Poema del Cid'", *RFE*, t. IX, págs. 52-57. Buceta cita *Life and Correspondence of Robert Southey* (New York), 1885.

mático[26]. Las inculpaciones de menos valer pronunciadas por los acusadores, y su rechazo por los inculpados, cobran, mediante el arte del juglar, la rapidez y el impacto de un diálogo escénico, donde el Cid no es más que uno de los interlocutores; el principal, por supuesto, aunque su discurso no sea el más extenso. Sin embargo, se destaca entre todos por su gradación, por su pericia jurídica, por su astuta estrategia legal, por el cálculo de las partes razonadas, por la majestuosa furia de su respuesta a las arrogantes e insolentes pullas del boquituerto Crespo de Grañón, del Conde de Cabra, García Ordóñez. Ciertamente, la figura del Campeador, que se yergue como la de un gigante entre enanos sobre la más lucida compañía que era posible reunir en toda España; con su luenga barba "*presa con el cordón*", que "*nadi non messó*", alcanza en esta escena su aspecto más grandioso dentro de todo el Poema. Si, antes, nos habían admirado su fuerte brazo, su valentía, su corazón recto, ahora admiramos, por añadidura, su mesura, su dignidad personal y su brillo intelectual. El Cid de Toledo supera al Cid de Valencia así como sus facultades intelectuales y espirituales sobrepasan a las corporales.

## LAS CORTES DE TOLEDO: EXPLICACIÓN

Precisemos ahora nuestro enfoque de los temas expuestos, ateniéndonos minuciosamente al texto del último Cantar. Rodrigo entra en Toledo con el prestigio de un héroe nacional cuyas nuevas

*Alent parte del mar andan.*

(1.156)

Su causa importa lo suficiente para que se convoquen las Cortes de España. Cinco años atrás, salía de Burgos desterrado; hoy, el mismo rey que le desterró, le recibe con los máximos honores, y los grandes de España se ponen de pie cuando "*cuerdamientra entra mío Çid con todos los sos*" (3.105).

---

26 D. Alonso, *Ensayos*, págs. 70-73, ha analizado admirablemente el aspecto dramático del Cantar.

El Cid se encuentra en la Ciudad Imperial, exento de toda culpa por las consecuencias vergonzosas del casamiento de sus hijas, que él nunca quiso. No lo quiso ni un solo momento, desde que se enteró de las intenciones del rey (1.926-30), hasta más de dos años y más de mil versos más tarde (2.950), cuando recibe noticia de la afrenta de Corpes. Inmediatamente después de recibirla, el Campeador envía a Muño Gustioz a pedir justicia al rey. El mensajero encuentra al monarca en Sahagún y le informa de que

> *[Rodrigo]*
> *tienes por desondrado, mas la vuestra es mayor*
> (2.950)

Y siete semanas después, en Toledo, reunida la corte, el Cid le dice al rey:

> *Desto que nos abino que vos pese, señor*
> (3.041)

y

> *por mis fijas quem dexaron yo non he desonor,*
> *ca vos las casastes, rey, sabredes qué fer hoy*
> (3.149-50)

El poeta nos ha preparado para este momento desde el verso 1.908. Repetidas veces, y con creciente énfasis, el vasallo se ha disculpado de este casamiento, insistiendo en que el responsable es el rey. Minaya mismo, el primero que se entera de las intenciones de Alfonso, le dice receloso:

> *Rogar gelo emos lo que dezides vos;*
> *después faga el Çid lo que oviere sabor.*
> (1.908-9)

Y al enterarse el Cid por Minaya de lo que quiere el rey, exclama:

> *...De grand natura son ifantes de Carrión;*
> *ellos son mucho urgullosos e an part en la cort,*
> *deste casamiento non avría sabor.*
> (1.937-39)

Cuando el rey mismo ruega a su vasallo:

*Dándoslas, mío Çid, sí vos vala el Criador!*
(2.081)

el Cid responde:

*Non abría fijas de casar...*
*ca non han grant hedad e de días pequeñas son.*
(2.082-83)

Y cuando Alfonso confirma oficialmente el contrato matrimonial, Rodrigo no deja de hacer esta salvedad:

*Vos casades mis fijas, ca non gelas do yo.*
(2.110)

Llegado el momento de entregar las hijas, tampoco quiere el Cid hacerlo por su propia cuenta:

*Yo vos pido merçed a vos, rey natural:*
*pues que casades mis fijas, así commo a vos plaz,*
*dad manero a qui las dé, quando vos las tomades;*
*non gelas daré yo con mi mano, nin dend non se alabarán.*
(2.131-34)

Y, todavía, inmediatamente antes de celebrarse las bodas, dice el padre a sus hijas:

*A vos digo, mis fijas, don Elvira e doña Sol:*
*deste vuestro casamiento creçremos en onor;*
*mas bien sabet verdad que non lo levanté yo:*
*pedidas vos ha e rogadas el mío señor Alfons,*
*atan firme mientre e de todo coraçón*
*que yo nulla cosa nol sope dezir de no.*
*Metivos en sus manos, fijas, amas ados;*
*bien me lo creades, que él vos casa, ca non yo.*
(2.197-2.204)

Ya no se trata, pues, de aquel peticionario que a las orillas del Tajo mordió la hierba del campo ante un señor que todavía era capaz de vedarle su rehabilitación. Obtenido el perdón real, cualquier otra deshonra es remediable, y tanto más cuando ésta resulta de la maldad del afrentador. Nadie duda de que el derecho no se ha de procurar para quien lo merece. En el duelo judicial los que más valen han de triunfar porque, hasta ahora, han triunfado siempre por ese valer. De ahí que el proceso en las Cortes sea una solemne, una dramática formalidad, para resaltar el mérito del Cid. Sus contrincantes no son dignos de él. Es como si se les pusiera en escena sólo para encarecer el valor de sus contrarios. ¿Cómo es posible que salgan impunes estos infantes hipócritas, codiciosos, derrochadores; estos traidores que tramaron la muerte de Abengalbón; estos cobardes que huyeron del león y del enemigo; estos pájaros de mal agüero que nunca abrieron el pico sino para dar a conocer sus móviles viciosos; estos monstruos, que azotaron a sus tiernas esposas, y las patearon hiriéndolas con sus espuelas, dejándolas medio muertas a merced de "*las bestias fieras e las aves del mont*"? En cuanto al tercer hermano, el glotón y borracho, Asur González, ¿merece algo más que la burla? Y al Conde García Ordóñez, que se mofa de la larga barba del Cid, ¿no le mesó éste la suya en el Castillo de Cabra? Sólo su "*alta natura*", es decir, su excelso linaje, les presta cierta importancia a estas mediocridades. Su nacimiento es su única defensa, pero ella no les vale ante un rey justiciero y unas Cortes de espíritu democrático. Así, cuando el mérito triunfa sobre el privilegio, el antiguo desterrado cobra una estatura monumental, oscureciendo con su luz a todos, aun al rey, cuyas palabras, "*mejor sodes que nos*", aunque sean aparentemente una fórmula de cortesía, expresan una verdad innegable. Rodrigo Díaz de Bivar ha hecho algo más que rehabilitarse como individuo. Ha logrado tanto que le sobra para dar a los demás:

*A todos alcança ondra por el que en buena naçió.*
(3.725)

## Capítulo VII

# EL "POEMA DE MÍO CID" COMO PRODUCTO DE SU TIEMPO

### Historia y Poesía

El poeta épico celebra un asunto fundado en sucesos legendarios, tradicionales o históricos. La exactitud histórica del narrador puede variar mucho; pero, en todo caso, la materia que emplea —no importa que la reproduzca con máxima fidelidad, o la modifique, o la altere— debe ceder a las exigencias de la creación poética.

Menéndez Pidal ha demostrado que el *Poema de Mío Cid* se ciñe fielmente a algunos de los sucesos históricos que celebra, y opina que la epopeya española es notablemente verista. A nosotros esta opinión nos parece incontrovertible. Pero volvemos a insistir en que el Poema es, asimismo, tan poético como cualquiera, si por poético entendemos el efecto total de la fábula como creación y la acertada disposición de todos y cada uno de sus elementos para lograrlo. El cantar castellano, pues, tan poético como historia y tan histórico como poema, puede servirnos como pocas obras para demostrar cómo lo particular histórico se convierte en universal poético.

El poeta omitió algunos de los sucesos verdaderamente acaecidos, alteró un suceso por completo e inventó otros. Para lograr la unidad artística redujo a cinco años los sucesos que ocurrieron durante trece, entre 1081 y 1094. El Cid histórico fue desterrado dos veces, y quedó sin perdón después del segundo exilio. También por motivos artísticos

se destierra al Cid poético sólo una vez, y se le perdona gloriosamente para que el desenlace sea feliz y para que el carácter del rey, siempre envidioso en la historia, corresponda al concepto que el pueblo tiene del rey ideal. Es evidente que las alteraciones del elemento temporal no violentan la verdad histórica; pero sí la violentan las que tratan de las relaciones entre el Cid y el rey don Alfonso, porque para que el monarca, tan *invidioso* al principio, perdonara al vasallo definitivamente, el poeta tuvo que cambiar su carácter, convirtiéndole en rey justiciero —cambio que desdichadamente nunca ocurrió en la realidad—. También hay una modificación en el carácter del héroe mismo. Cierto es que en el Rodrigo histórico y en el poético se corresponden dos rasgos sobresalientes, a saber, la magnanimidad y la lealtad al rey; pero hay que admitir que el juglar idealiza a su héroe hasta cierto punto al pasar por alto la gran severidad que en el Cid histórico coexistía con su benevolencia, la cual es una constante del Poema.

No alteran las partes inventadas el verismo del Poema tanto como las modificaciones de lo particular que hemos señalado, porque aquéllas sirven para tramar una fábula cuyos elementos ficticios son necesarios para realzar el auténtico carácter del Cid y de sus contrarios, y también para llevar a cabo el plan estructural. La ruina económica del Cid exige que recurra al ardid de las arcas de arena para obtener dinero; el incidente del león proporciona el motivo para la conducta vengativa de los Infantes de Carrión; y, nada menos que la escena de las Cortes de Toledo, pura invención [1], puede bastar para dar realce a la verdadera grandeza moral del héroe.

Por lo tanto llegamos a la conclusión de que en el *Cid* lo verdadero, lo alterado y lo inventado se disponen magistralmente para formar una creación poética, con un tema —la honra del Cid— que

[1] No se convocaron semejantes Cortes, pero el papel que desempeña el Cid como perito en la ley tiene su base histórica. Véase MP, *EC* (638-39): "El Cid era sabidor en derecho. Le vemos actuar como abogado en el monasterio de Cardeña, y como juez en Oviedo, capaz de citar las leyes góticas y de examinar la autenticidad de una escritura; le vemos sutilizar casuísticamente en la cuádruple redacción de una fórmula de juramento legal. Y el Cid de la poesía coincide con el de la realidad, alegando metódicamente sus derechos ante la corte de Toledo".

vale como principio unificador, con agentes cuya índole sirve para desarrollar esta acción dramáticamente, y con un estilo que en todas partes desempeña su función creativa. Acción, personajes y pensamiento corresponden en lo esencial a la realidad histórica; pero repetimos que en su contenido poético estos elementos son referibles especialmente a las pasiones personales, al temple moral de los personajes de una ficción. Lo que se saca en limpio, pues, es que, por verista que sea una creación, su verosimilitud pertenece a la esfera ideal del arte. Esta proposición evidente (pero no siempre tomada en cuenta) es la que ha gobernado nuestra aproximación al Poema. Dentro de nuestro propósito no pertenece al primer plano de enfoque una consideración de las circunstancias históricas que lo produjeron, aunque el tenerlas en cuenta es imprescindible para comprender muchos versos claves de fuerte valor histórico.

Estudiada la obra en sí, conviene en este capítulo de conclusión, considerarla como producto de su tiempo. La cuestión implica la verdad histórica y la verdad poética. En cuanto a la primera, es necesario saber si el Cid realmente fue un vasallo fiel y un gran héroe de la Reconquista. En cuanto a la segunda, es preciso determinar si el Cid poético corresponde esencialmente al Cid de la realidad.

## SENTIDO POLÍTICO DEL POEMA

Karl Vossler, en su famosa *Spanischer Brief* a Hugo von Hofmannsthal, expone con firmeza su interpretación personalista sobre el *Poema de Mío Cid*[2]. Todavía con más énfasis, el hispanista americano George Tyler Northup, en un trabajo titulado *The Poem of the Cid Viewed as a Novel,* declara: "...bajo el influjo de una tardía tradi-

---

2 Karl Vossler, *Algunos caracteres de la cultura española* (Buenos Aires, 1942), pág. 11. "No nos encontramos —dice Vossler— ante una cuestión puramente nacional, religiosa ni ética como en *La Chanson de Roland* o en *Los Nibelungos,* sino ante algo esencialmente personal..., porque del Cid y nada más que del Cid, de su honra y de su gloria, es de lo que en él se trata... No se trata tampoco de la vida interior del héroe, ni de hazañas ni obras en beneficio de la comunidad, ni mucho menos de glorias externas, sino, precisamente, de la reparación y defensa de su honor personal."

ción, solemos mirar [al Cid] como el defensor de la cruz contra la creciente y como el campeón que extendió las fronteras de la España cristiana. Tales ideas debemos desecharlas en su totalidad para comprender el poema. Nuestro poeta no para mientes en la importancia política y religiosa de la carrera de su héroe"[3]. Y en un brillante ensayo contra ciertas opiniones de Menéndez Pidal, Leo Spitzer afirma que el Poema no es una verdadera epopeya, sino una "*biografía novelada o epopeyizada*", cuyo héroe, como ciudadano de la patria grande europea más bien que de su patria chica española, sí ejemplifica las universales virtudes caballerescas, pero no el espíritu de la reconquista de su época, y de su país. Sobre los motivos patrióticos del Cid al abstenerse de luchar con el rey, Spitzer no dice nada; ni podemos esperar que admita tales motivos, ya que dado su punto de vista internacionalista, hemos de suponer que para el eminente romanista la lealtad del Cid, más que manifestación de patriotismo, lo es de una genérica virtud caballeresca (*triuwe, staete*) que en el ánimo del Campeador existe independientemente de cualquier móvil político y local[4].

---

[3] George Tyler Northup, "The Poem of the Cid Viewed as a Novel", *PQ*, t. XXI (1942), pág. 18. A lo antes dicho añade: "The capture of Valencia is a mere episode, the significance of which is chiefly financial. The loot is the all important matter:

> *Los que foron de pie   cavalleros se fazen;*
> *el oro e la plata,   ¿quien vos lo podrie contar?*
> *Todos eran ricos   quantos que alli ha.*
> *Mío Çid Don Rodrigo   la quinta mandó tomar,*
> *en el aver monedado   treynta mill marcos le caen,*
> *e los otros averes   ¿quien los podrie contar?*

Much more space is devoted to the little skirmish of Alcocer. The patriotic note is scarcely sounded. If the once-used phrase 'Castiella la gentil' recalls 'la douce France' of the Roland, it means little in an age when loyalty to a feudal lord came before devotion to one's native soil. And the religious motive is equally weak in an age of intolerance, when Moors were admired, not hated".

[4] Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del Cantar de Mío Cid", *NRFH*, t. II (1948), págs. 112, 113. "¿Pero cómo explicar —pregunta Spitzer— que una de las más grandes ideas de su tiempo, la de la cruzada europea, no se refleje en nuestro héroe, cuando la conquista de Valencia llevada a cabo por el Cid histórico era una especie de anticipación a la conquista de Jerusalén?" Da su respuesta haciendo otra pregunta: "¿Sería que el juglar que escribió el

Menéndez Pidal se opone al punto de vista personalista de Vossler *et al.* sosteniendo que el Cid de la epopeya, como el de la realidad, ejemplifica sobre todo la fidelidad y el amor patrio. Aduce como prueba de ello que el Cid, a pesar de que Alfonso le hostiliza en la conquista de Valencia, cede la ciudad al rey, hecho que tiene su eco en el antiguo poema cuando Álvar Fáñez por mandato del Cid, ofrece la conquistada ciudad a Alfonso. "Esto", dice Menéndez Pidal, "sería incomprensible si aceptásemos, según generalmente se piensa, que los motivos del obrar son en el héroe español puramente personales". Añade:

> ...Cierto que todo héroe, sea de la poesía griega o teutónica o románica, obra arrastrado por el honor y la gloria propia; tan predominante es el móvil personal, que en la épica francesa, a pesar de hallarse en ella muy desarrollado el espíritu nacional, es constante la glorificación del héroe que se rebela contra el rey cuando de éste recibe un agravio. Si el Cid poético, al revés, respeta en toda ocasión al monarca perseguidor, es porque el siempre deseado perdón del rey significa la reconciliación con "Castilla la gentil", cosa que él antepone al propio orgullo; el rey y "la tierra", o sea, la patria, son para él una misma cosa; de ahí que el Cid histórico se muestre reiteradas veces crédulo y propicio en toda ocasión que se le ofrece de reconciliarse con Alfonso, mientras se manifiesta desconfiado y remiso para acoger la amistad que le brinda Berenguer. El hecho, pues, de que el Cid, tanto en la realidad como en la epopeya, contradiga el derecho y la poesía de su tiempo, no guerreando a su rey y quedándole siempre fiel, indica hasta qué punto supedita los móviles personales al amor patrio, sentimiento muy débil en los héroes de las epopeyas más antiguas, los cuales a menudo pelean contra su propia nación. El sentimiento nacional lo manifiesta además el Cid en su famoso propósito de re-

---

poema cuarenta años después tomó los hechos históricos como se le presentaron entonces y no quiso glorificar al Cid por obras que probaron no ser duraderas?".

conquista de toda España, propósito agrandado en el *Poema* hasta ambicionar que Marruecos pague parias a Alfonso [5].

Nosotros proponemos la interpretación nacionalista, pues nos parece que el estudio que hemos tratado de llevar a cabo demuestra que el poema es mucho más que la historia de los asuntos personales del héroe, y que viene a ser, más bien, una verdadera epopeya nacional en que el poeta da a conocer inconfundiblemente su conciencia de la misión histórica del protagonista.

El significado político del tema de la obra, el cual es la honra del Cid, consiste en que para ganarla sus motivos y acciones van más allá de toda ambición personal. Secundamos el juicio de Menéndez Pidal afirmando que la gran estatura del Cid como hombre de estado cuyos intereses personales cedieron a los de la España cristiana es lo que mueve al poeta a exclamar que a todos alcanza honra por el que en buena hora nació (3.725).

La expatriación es más que el resultado de una discordia privada entre un rey invidente y un vasallo inocente. Es una cuestión pública, cuyas consecuencias pudieron ser desastrosas para Alfonso y para España si la víctima se hubiese portado vengativamente; y este suceso tiene antecedentes que se remontan al asesinato del antiguo señor del Cid, Sancho de Castilla, y la jura que Alfonso hizo en Santa Gadea de Burgos. El siempre favorecido del rey muerto viene a ser el casi siempre desfavorecido del sucesor, cuya "*invidia*" demuestra incapacidad para tolerar el mérito ajeno y una flaqueza institucional de los reyes españoles de entonces [6]. Los mestureros de la corte, a quienes el Cid y Jimena les echaban la culpa del destierro (9, 267), eran también un siniestro fenómeno político de la España del siglo XI [7], y, sin duda, uno de estos mestureros, acaso el principal, era el rival histórico del Cid, su "*enemigo malo*" (1.836, 2.998), el frecuentemente

5 MP, *EC* (1947), pág. 596.

6 Véase Edmund de Chasca, "The King Vassal Relationship in the *Poema de Mío Cid*", HR, t. XXI (1953), pág. 185, y Menéndez Pidal, *La España del Cid*, pág. 295.

7 MP, *EC*, pág. 295.

mencionado [8] Conde García Ordóñez, que desempeña un papel importante en el poema como consejero de los Infantes de Carrión en la Corte de Toledo.

Lo dicho, pues —un rey leonés con motivos especiales para ver con malos ojos a un vasallo castellano [9], acusaciones falsas de enemigos políticos, un poderoso rival político que goza de la confianza del rey—, hace políticamente significativo el destierro del Cid.

Y ya desterrado, el comportamiento del héroe sigue siendo el de una figura pública más bien que el de un proscrito, o *caballero-bandido* [10] o *freebooter* [11], como se le ha llamado. Al principio el rey no quiere tener nada que ver con su víctima; pero el Cid nunca admite el rompimiento pues insiste en compartir con Alfonso la parte que le toca de la ganancia. De haber seguido Rodrigo el ejemplo tradicional de los arrogantes y rebeldes capitanes castellanos, no sólo se hubiera quedado con todas las ganancias, sino que, además, le hubiera hecho la guerra al rey, lo que tenía pleno derecho a hacer. Todo esto lo sabían los oyentes del juglar, que estaban al corriente de la historia reciente tal como constaba en el Poema [12].

---

8 Véanse los versos 1.345, 1.836, 1.859, 1.861, 2.997, 3.007, 3.160, 3.270, 3.288.

9 "El Tudense dice que los castellanos, no hallando persona de estirpe real más indicada para ocupar el trono vacante, convinieron en recibir por señor a Alfonso, si bien a condición que antes jurase no haber participado en la muerte de Don Sancho; después, como ninguno se atreviese a pedir tal juramento al nuevo rey, Rodrigo Díaz le tomó la jura, por lo cual nunca fue grato a Alfonso en adelante.

"Esta noticia es ciertamente tardía (el Tudense escribe hacia 1236), y además me parece provenir de fuente juglaresca, pero la creo de origen antiguo y, por lo tanto, fidedigna, ya que los primitivos juglares castellanos eran más cronistas y menos poetas que sus colegas los franceses." *EC*, t. I, pág. 217. Véase también *EC*, t. I, págs. 201 y sigs. y 203 y sigs., en cuanto al papel que hicieron Alfonso y especialmente doña Urraca durante el sitio de Zamora.

10 Spitzer, pág. 109.

11 Northup, pág. 19.

12 *La España del Cid* (Buenos Aires, 1939), pág. 191: "...este verso ('con Alfons mio señor non querría lidiar' [538]) tiene un pleno valor histórico. El tradicional fuero de los hijosdalgo (consignado en el *Fuero Viejo de Castilla* y en *Las Partidas)* daba, al que había sido echado de tierra sin delito, el derecho de combatir al rey, de correrle su tierra, o la de sus súbditos, y, además, disponía que los vasallos criados y armados por el desterrado debían ayudar

Hay que insistir otra vez, pues, en este punto: lo que sobre todo le hacía merecer al prócer castellano la admiración era su insólita magnanimidad, es decir, el que subordinase su interés personal al del rey, y su regionalismo a su espíritu nacional. Los que se agregaron al Cid de todas partes de España sin duda querían enriquecerse; pero el tono del poema no deja de sugerir que ellos también compartieron su patriotismo [13].

Se ha creído que el amor al terruño y a la patria apenas se nota en el poema porque la oración *Castiella la gentil* "se usa sólo una vez" [14] (en realidad, ocurre dos veces, en 672 y 829); pero teniendo en cuenta el refrenado aunque intenso estilo de la obra, no necesitamos que se repita a menudo el bello epíteto para convencernos del amor patrio del Cid. Algo más elocuente que una expresa declaración lírica proclama su patriotismo. Éste es un cantar de gesta en que los hechos dicen más que las palabras; y como ya hemos visto, lo que el héroe *hace* es señalar su pena por el destierro dejándose la barba sin cortar hasta el fin.

Por su visión política el Cid de la realidad fue tan español como castellano. Fue el gran renovador de la idea unitaria hispana, estadista inspirado por el ideal de la unidad nacional, no un ambicioso de intereses regionales [15].

---

a éste en la guerra contra el rey. Ésta era debida compensación al poder arbitrario que el rey tenía de desterrar sin enjuiciamiento alguno a todo el que incurría en su ira. Pero el Cid de la historia, durante todo su largo destierro, nunca quiso combatir a Alfonso, conforme dice el citado verso del *Poema.*"

13 Esto consta por los muchos versos en que se refiere a las distintas partes de España desde donde se agregaron partidarios al Cid, y por el orgullo con que se llama a Alfonso "*Señor de largos reynos*".

14 Northup, pág. 18.

15 En dos páginas de la *España del Cid* (págs. 64-66 [1947]) Menéndez Pidal traza la historia del ideal nacional hispano. Conviene resumir el contenido de estas páginas: El sentimiento supranacional del Cid no es nada nuevo. Se remonta a los comienzos prerromanos de los iberos que habían iberizado a otros pueblos de la Península formando cierta unidad cultural. Posteriormente, la España romana es animada por este sentimiento de unidad histórica, y en la España visigoda lo proclama San Isidoro en su elogio de la "Madre España". La idea nacional sufre graves crisis con la conquista árabe, pero no se desarraiga. Vuelve a surgir bajo Fernando I con la unidad política de las regiones cristianas. Dividido el imperio de Fernando entre sus hijos se produce otra

No es necesario que abunden en el Cantar declaraciones que denuncien estos sentimientos nacionales, sentimientos tan naturales como el aire que se respiraba. Aun así, ciertos versos nos dicen claramente que al hacer frente al enemigo, el Cid contó con este espíritu nacional mandando pregones de reclutamiento "*A todas partes*" (1.206). En efecto, que los españoles le vienen de muchas partes lo dice el juglar en el verso 1.199: "*Grandes yentes se le acojen de la buena cristiandat*". Es cierto que el poeta dice que éstos acudieron "*al sabor de la ganançia*" (1.198), pero no por eso debemos suponer que el "ganarse el pan" luchando con el enemigo de la religión excluía el móvil patriótico, si se tiene presente el enorme peligro que corrió España por la invasión almorávide.

Tampoco es necesario que en el Poema, tan sencillo en sus palabras, se exponga como en un discurso el carácter del Cid como espíritu impulsor de solidaridad. Más elocuente que las palabras son sus actos: su inquebrantable sentimiento de subordinación al rey, con quien "*non querría lidiar*", el nombrar obispo de Valencia a un francés, símbolo de la cristiandad universal, el obrar según la ley al buscar justicia a su afrenta por medio de un procedimiento jurídico, no mediante una venganza personal revoltosa. Los dos primeros actos manifiestan la conciencia que los contemporáneos del Cid tuvieron del papel que hizo en la crisis nacional.

El apego al terruño castellano coexiste en nuestra obra junto al orgullo por la patria grande española, pues con patente orgullo dice el juglar de Alfonso:

*Rey es de Castiella   e rey es de León*
*e de las Asturias   bien a San Çalvador,*
*fasta dentro en Santi Yaguo   de todo es señor,*
*ellos comdes gallizanos   a él tienen por señor.*
(2.923-26)

---

crisis, pero la expresión política de la idea nacional perdura en el carácter tradicional de emperador que se atribuía Alfonso VI como superior con respecto a los otros reyes de España.

Yo creo que los versos 2.923-26 y 2.936 del Poema presentan a Alfonso como rey de todas las Españas.

Dirigiéndose al rey de parte del Cid, el asturiano Muño Gustioz le dice:

> *Merçed, rey, de largos reynos a vos dizen señor!*
> (2.936)

En cuanto al Cid mismo, según Menéndez Pidal [16], el papel que desempeña en la crisis nacional rebasa sus intereses regionales, porque él es quien, más que nadie, empuja la idea unitaria hispana, que no era originaria de Castilla sino de León. Forzoso es citar otra vez las palabras de la máxima autoridad sobre la España del Cid y del Poema:

> Su apartamiento de la Castilla cortesana es, pues, el hecho que reaviva en el Cid su fuerte poder de guionaje... Alcanza entonces su carácter plenamente hispánico. Es esencial que en la hueste del desterrado cooperen, para la acción común, al lado de los castellanos, el asturiano Muño Gustioz, los caballeros aragoneses de Sancho Ramírez y de Pedro I, y los portugueses del conde de Coimbra y Montemayor. Ya lo comprende así el antiguo Poema:
>
> *¡Cual lidia bien sobre exorado arzón*
> *mío Çid Rui Díaz, el buen lidiador,*
> *Martín Antolínez, el burgalés de pro,*
> *Muño Gustioz que so criado fo,*
> *Galín Garcíaz el buen de Aragón,*
> *Martín Muñoz que mandó a Mont Mayor!*
>
> Estos versos, con brevedad de lema heráldico, son para los españoles lo que el homérico catálogo de las naves para los helenos. Las empresas cidianas en que cooperan caballeros de tantas regiones representan (aunque de iniciativa particular) el primero de esos amplios movimientos de solidaridad hispana que después se produjeron en los momentos más difíciles de la reconquista, asociando a los diversos Estados peninsulares [17].

---

16 *EC*, pág. 606.
17 *EC*, pág. 607.

Y cuando el monarca convoca la corte, manda cartas a León y a Santiago, a los portugueses y a los gallegos, a Carrión y a Castilla, advirtiendo que

*qui non viniesse a la cort non se toviesse por so vassallo.*
(2.982)

Por lo dicho consta, pues, que los representantes que se reunieron en Toledo vinieron de todas partes de España; que al asistir a la corte admitían vasallaje a un rey nacional; que los presentes representaban los dos estratos de la nobleza, el alto y el bajo, "*cuemdes e infanzones*"; y que vinieron a presenciar la resolución de una cuestión que superaba lo personal, porque el casamiento de las hijas del Cid, por cuyas desastrosas consecuencias se convocaba la Corte, había sido un casamiento por razón de estado, dispuesto por el rey contra los deseos del Cid [18]. Desde el momento en que el rey decidió hacer de casamentero, el enlace cobró importancia política como galardón para un héroe cuyas hazañas le convertían en un bienhechor público; y las segundas y aún más gloriosas bodas con que termina felizmente el Cantar hacen al Cid pariente de los reyes de España. Cuando los mensajeros de Navarra y Aragón llegan a Toledo para pedir la mano de las hijas, se dirigen al conquistador y señor de Valencia como a un potentado; se dirigen a él, según es notorio, como a una gran figura política —en efecto la más importante que allí se encontraba— cuyas nuevas "*alent del mar andan*" (1.156), cuya causa era de suficiente importancia para que se reunieran las Cortes de España, a quien el rey recibió con los más altos honores, y ante cuya presencia la más excelsa nobleza se puso en pie cuando "*cuerdamientra entra mío Çid con todos los sos*" (3.105).

### El sentimiento religioso: Juicios en que se niega que el Cid sea héroe de la Reconquista

Debido a la influencia de los prejuicios anticidianos difundidos por Dozy, se negó generalmente durante varias generaciones que la obra

---

18 Véanse págs. 142-143.

del Cid histórico obedeciera al impulso de la Reconquista. Pero desde que Menéndez Pidal echó abajo con su definitiva labor la leyenda negra erigida por el holandés, no se puede dudar que el héroe castellano obró con plena conciencia de su misión histórica. ¿Está reflejado el sentido de esta misión en el Poema? Northup y Spitzer lo niegan rotundamente. La interpretación personalista y hasta la cidofobia, aunque velada, perduran. Gerald Brenan, en su historia de la literatura española, declara: "No se trata, como en las *chansons de geste* francesas, de cruzada alguna. El motivo del Cid es ganar *averes*, es decir, tierras y dinero" [19]. Y en un artículo dedicado principalmente al elemento religioso del *Cid*, Carmelo Gariano [20] sostiene que el ideal de la guerra santa que inspira la *Chanson de Roland* está ausente en el cantar castellano. "El móvil de las empresas del Cid", dice, "es la conquista territorial y el botín para satisfacer su instinto de dominación y para rescatar su honor ante el monarca...". Como otro crítico reciente de quien me ocuparé a continuación, no ve en las expresiones que señalan moros y cristianos más que un significado aséptico y unívoco pronominal o adverbial (pág. 70). Sobre la expresión *'la limpia cristiandat'* afirma: "no indica en absoluto al mundo cristiano en oposición con el mundo musulmán, sino que es una simple designación de Castilla sin implicaciones religiosas" (pág. 71). En cuanto a la actitud del Cid para con los árabes, supone que, porque el Cid y los moros españoles sabían vivir amistosamente, el Campeador no veía a los fanáticos invasores almorávides como enemigos de la cristiandad. Gariano no pasa por alto el antagonismo religioso del rey de Marruecos (verso 1.624), pero sí excluye de su consideración los versos en que el juglar, en una fórmula exclamatoria (1.305-6), manifiesta con fervor el gozo de los cristianos cuando reciben la noticia de que al fin Valencia tiene obispo. Para apoyar su tesis cita las opiniones de Dozy, Fitzmaurice-Kelly, Northup y Spitzer, todas ellas desfavorables a la tesis de Menéndez Pidal. Pero hace omisión completa de las opiniones documentadas de éste.

---

19 *The Literature of the Spanish People* (New York, 1957), págs. 44-45.

20 "Lo religioso y lo fantástico en el 'Poema de Mío Cid' ", *H*, XLVII (1964), págs. 67-78.

## . Juicios en que se afirma que el Cid es héroe de la Reconquista

La investigación moderna sólo puede negar que fue poderoso el móvil religioso del conquistador de Valencia cerrando los ojos a la reconstrucción histórica de la España del siglo XI llevada a cabo por Menéndez Pidal. Y sólo ignorando el sentido del Poema en su totalidad e ignorando también el valor histórico de ciertos versos claves puede negar la crítica de nuestros días que el Cid poético está muy próximo al de la realidad. Al exponer este juicio será forzoso que nos apoyemos en la documentación imprescindible de la obra de Menéndez Pidal, pero antes conviene resumir la posición de un investigador norteamericano cuyo conocimiento es amplio y hondo.

En un artículo importante, Thomas R. Hart Jr.[21] estudia el Poema como producto de su tiempo en la perspectiva de las vivencias medievales del mundo cristiano. Hart sostiene que lo que animó la campaña del Cid de la realidad contra Valencia fue el espíritu de cruzada. Apoya su declaración documentándose en Menéndez Pidal para demostrar que la guerra de España se equiparó desde antiguo con la peregrinación a Jerusalén, haciéndose constar esta equiparación: *a)* por el hecho de que Urbano II en 1089 ofrece a los que empleen su esfuerzo y su riqueza en la restauración de Tarragona para convertirla en antemural de la cristiandad iguales indulgencias que si hicieran peregrinaje a Jerusalén; *b)* por la acción de Pascual II en 1100 y 1101, el cual, temiendo la preponderancia de los almorávides en occidente, prohibe a clérigos y caballeros españoles que abandonen el reino de Alfonso por la cruzada a Jerusalén, concediendo indulgencia de sus pecados a los que combaten en España. "Lo que vale en cuanto a la reconquista histórica", dice Hart, "vale aún más tratándose de la campaña del Cid contra Valencia tal como se refiere en el *Cantar,* ya que el obispo de Valencia, don Jerónimo, nombrado por el Cid mismo, da absolución a los que perecen en la batalla, exactamente del mismo modo que el obispo Turpin absuelve a los franceses en la *Chanson de*

---

[21] "Hierarchal Patterns in the *Cantar de Mío Cid*", *RR,* LIII, páginas 161-173.

*Roland*" (pág. 168). Dirigiéndose al tan discutido motivo económico del Cid, Hart insiste en que no debemos ver en Rodrigo un ambicioso sin interés especial en la causa que sirve, porque se encuentra en una situación que le obliga a hacer frente a las necesidades materiales de la guerra. Y si el éxito del Cid se mide por su ganancia, ello es, ante todo, porque lo que logra complace a Dios como parte del proceso por medio del cual se realiza su reino en la tierra. De ahí que toda victoria lograda por el Campeador y los suyos se celebre como debida a Dios (versos 792-93; 1.102b-1.103; 1.118; 1.157-58; 1.334).

Reseñados los principales juicios en pro y en contra de la cuestión religiosa, nos proponemos ahora exponer nuestro propio argumento.

Recordemos, ante todo, que la acción militar principal es la que se lleva a cabo contra el invasor almorávide, enemigo fanático de la cristiandad. Esta acción militar del Poema cumple con la letra de la voz "Reconquista". ¿Cumple también con su espíritu? No puede caber duda de ello si se concede el verismo del Cantar, en el cual, a nuestro parecer, la penosa y larga lucha contra el enemigo refleja la cuestión religiosa. Cierto que al inmediato calor de las batallas los cristianos no expresan sentimientos religiosos a menudo, lo que no era de esperar, como tan sensatamente ha dicho Menéndez y Pelayo: "Los sentimientos que animan a los héroes de tal poesía [los cantares de gesta] son de tanta sencillez como sus mismas acciones. Obedecen sin duda al gran impulso de la Reconquista; pero en vez de semejante abstracción moderna, buena para síntesis históricas y discursos de aparato, no puede concebirse en los hombres de la primera Edad Media más que un instinto que sacaba toda su fuerza, no de la vaga aspiración a un fin remoto, sino del continuo batallar por la posesión de realidades concretas" [22]. Tanto más peso debemos dar, por lo mismo, a lo mucho que se hace y a lo bastante que se dice en el Poema sobre el asunto.

La magnitud de lo hecho consta en las palabras del Cid:

---

22 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I (t. XVII de las *Obras completas*, Santander, 1940-1953) de la nueva edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, pág. 125.

*E yo fincaré en Valençia, que mucho costadom ha;*
*grand locura seríe si la desenparás*

(1.470-71)

Estos versos tienen un pleno valor histórico. Según Zurita, el historiador aragonés, "la conquista de Valencia fue la más extraordinaria empresa que se realizó en España por persona alguna que rey no fuese"[23]. No habremos interpretado bien el carácter de nuestro héroe si suponemos que lo único que teme es la pérdida de las riquezas que Valencia puede seguir rindiéndole. "La conquista de Valencia", dice Menéndez Pidal, "en nada se parece, como creyó Dozy, a la de esos aventureros que buscan sólo el botín"[24]. A nosotros nos parece evidente, a la luz de la realidad histórica de la España del fin del siglo XI, que lo que el Cid teme según los versos 1.470 y 1.471, es perder Valencia para la cristiandad. Antes de la toma de la ciudad dice el poeta:

*çercar quiere* [el Cid] *a Valençia pora cristianos la dar*

(1.191)

En los versos precedentes el juglar nos participa que el Cid les anuncia a los cristianos la oportunidad de enriquecerse, por lo que concluye John H. R. Polt que el verso 1.191 citado no refleja para nada el móvil religioso. Como Gariano, este crítico se atiene sólo a las acepciones *'gente'*, *'mesnadas'*, de la voz *'cristianos'* del verso 1.191 citado, para apoyar su punto de vista[25]. Nosotros, por el contrario,

---

23 Citado por MP, *EC*, pág. 608.

24 *EC*, pág. 609.

25 John H. R. Polt, en su reseña de mi *Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"*, *RP*, XI (1958), pág. 307. Polt declara que el motivo económico es tan dominante y patente, que no se puede eliminar negándolo (pág. 308). No se ha negado motivo tan evidente, pero sí insistimos en que el afán de ganancia no es el que domina al desterrado. Son más elevados los valores que lo animan. Es cierto que cada vez que el héroe vence al enemigo el juglar realza el gozo del Cid y de los suyos por la riqueza adquirida. El motivo principal de este gozo lo ha explicado Hart con penetración (véase pág. 158). Recordemos, además, que cuando el Cid es lanzado a la lucha por decreto real no pudo menos de enriquecerse triunfando (nadie en su época le igualaba como guerrero) sin que por eso, a pesar de la muestra continua de su inven-

sin negar que el Cid, para atraer gente, aprovecha su deseo de ganancia, sí negamos que lo *único* que les ofrece sea riqueza; les ofrece, además, la ocasión de recobrar para los que profesan la religión de Cristo la ciudad tanto tiempo poseída por los que profesan la de Mahoma. Reducir la palabra *'cristianos'* a un solo concepto es no tomar en cuenta el complejo entramado de la realidad lingüística, ni el motivo histórico por el que *'cristianos'* por 'gente del Cid', y *'moros y cristianos'* por 'todo el mundo', reflejan las vivencias de una época fuertemente estructurada por la religión. Uno de los motivos por los que tantos reclutas respondieron al pregón del Cid lo denuncia nada menos que el historiador árabe Ben Alcama: "Allegóse a él [al Cid]", dice el primero de los cidófobos, "muy grand gentío, *porque oían decir que quería entrar en tierra de moros*"[26]. (La cursiva es mía.) En vista de este testimonio de un contemporáneo *enemigo* del Cid, podemos concluir que los cristianos del Poema a quienes el Campeador quiere dar Valencia acuden en su ayuda no sólo por la ganancia prometida, sino también por el anhelo de conquistar al fin para la cristiandad una ciudad tan adentrada en la morisma. Confirmando las palabras del verso 1.191, le dice el Campeador a Minaya, apenas tomada la plaza, que "*en tierras de Valençia fer quiero obispado*" (1.299). Y ya elegido don Jerónimo, exclama el poeta:

> *¡Dios, qué alegre era tod cristianismo,*
> *que en tierras de Valençia señor avie obispo!*
> (1.305-6)

Precisamente: *toda* la cristiandad.

Más tarde, cuando el clérigo batallador acompaña a los guerreros españoles para hacer frente al ejército almorávide, el Cid le da la

---

cibilidad, no tuviera que correr el riesgo, al mismo tiempo, de perderlo todo. Si su móvil dominante hubiera sido la ganancia, el vasallo con pleno derecho hubiera vuelto las espaldas a Alfonso enriqueciéndose así aún más. Pero al rendir el quinto real, y sobre todo al ofrecer Valencia conquistada al rey, el Cid hace constar que más que sed de bienes, influyen en él el amor patrio y el deseo vehemente de recobrar su honra. Por eso, en su caso, los bienes que gana sirven para hacerlo hombre de bien por excelencia, ya que se enriquece conquistando al enemigo de su tierra y de su rey.

26 Citado por MP, *EC*, pág. 608.

décima parte de la quinta. Tan enorme es la porción, que el juglar dice que "*lo que cadié a él* [el obispo] *mucho era sobejano*" (1.796). Tal generosidad es más que el material goce de compartir ganancia; es también una manera concreta de reconocer la importancia del obispo como símbolo de la reconquista y corresponde a la liberalidad con que el Cid dotó la nueva sede episcopal [27].

Se ha dicho que el "móvil religioso era débil en la España del Cid, donde no se odiaba a los moros, sino más bien se les admiraba" [28]. Conviene considerar lo que tiene de falso y de verdadero esta simplista generalización. El móvil religioso sí se había debilitado entre los decadentes árabes españoles, pero los almorávides que durante la vida del Cid invadieron a España trajeron consigo un intenso fanatismo que alentó el nunca disminuido de los de una minoría que nunca había visto con buenos ojos el ablandamiento y el hedonismo de sus correligionarios. En cuanto a los españoles, nunca, a pesar de sus divisiones políticas, habían sentido un impulso religioso unificador con tanta fuerza como la que se originó por esta nueva amenaza al mundo cristiano [29]. Por tales motivos —la africanización de los musulmanes hispanizados y la vigorización de la fe de los españoles por la crisis que padecían— pasaban moros y cristianos por "un período en que las primordiales actividades desenvueltas en ellos estaban muy principalmente estructuradas por la religión..." [30].

---

27 *EC*, pág. 589. Los versos 1.305-6 son un modificado recuerdo histórico de la dotación que el Cid real hizo a la nueva sede episcopal en 1098, dotación consignada en un diploma cuyo exordio declara al Cid ser el enviado del cielo para propagar la religión cristiana y vengarla de la servidumbre agarena. (MP, *EC* [1947], pág. 551.) Nos parece que el fervor del juglar en los versos 1.305-6 citados corresponde al del exordio mencionado. Precioso es el siguiente dato: Este diploma lleva una confirmación de puño y letra del Cid.

28 Northup, pág. 18.

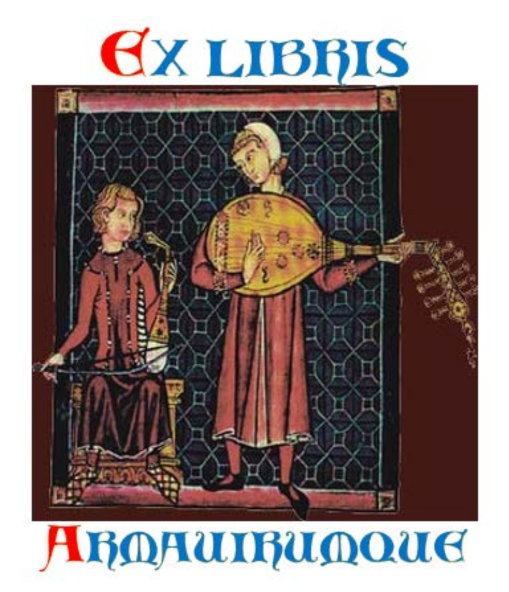
29 "...el peligro común [es decir, peligro tanto para los árabes españoles como para los españoles mismos] de la invasión almorávide fue sin duda el hecho informador de las nuevas ideas que se generalizan a fines del siglo XI, cuando los musulmanes, antes españolizados, tendieron a africanizarse. Y el Cid fue entonces quien más vivamente sintió la necesidad de una zona propia que sirviese de dique a la invasión africana; fue quien con más elevación reafirmó la unidad hispánica, arrogándose la representación integral de ella para recobrarla tal como el rey Rodrigo la perdió toda". *EC*, pág. 677.

30 *EC*, pág. 95.

También precisa rectificar la segunda afirmación que hemos citado, a saber que "no se odiaba a los moros, sino más bien se les admiraba". Cierto que en la España del Cid la cultura de los cristianos era inferior a la de los árabes. En el Poema la amistad entre el rico moro Abengalbón y el Cid simboliza la simpática convivencia entre las dos razas. Pero este "*amigo de paz*" (1.464, 1.528, 2.636) del héroe representa un elemento muy distinto del que personifica el advenedizo Yúçef Ben Tuxufin, verdadero enemigo de raza, contra cuyas huestes el castellano luchó para salvar a España y a la cristiandad. Para el juglar de Medinaceli y sus oyentes el peligro era todavía un recuerdo vivo, y por lo tanto no eran para ellos meras exclamaciones de fórmula las expresiones de gozo con que en el Poema se celebran las victorias de la "*limpia cristiandat*". Ni el estilo sobrio del poeta ni el modo de ser de los castellanos de la edad heroica permiten la abundante verbalización lírica del sentimiento religioso y patriótico; pero con lo que se dice, y sobre todo con lo que se hace, basta para dar a conocer inconfundiblemente el significado religioso y político del Poema.

TERCERA PARTE

# ESTILO



## CAPÍTULO VIII

# PROCEDIMIENTOS FORMULARIOS

### DEFINICIÓN Y DESLINDE

El método integrante que abarca todos los elementos poéticos de la creación épica exige una definición amplia de los procedimientos habituales de *a*) el estilo, y *b*) la disposición formal de la materia. No basta, para nuestros fines, la definición de Milman Parry. Según Parry, una fórmula es un grupo de palabras que se emplea con regularidad en las mismas condiciones métricas para expresar una esencial idea habitual [1]. Si nos atuviéramos únicamente a esta proposición, nos limitaríamos a la consideración de procedimientos verbales; pero tan habituales como éstos son ciertos modos de disponer el relato, modos que versan sobre la causa formal, no la causa material. Para nuestros propósitos, pues, definiremos la fórmula como cualquier procedimiento épico habitual *a*) del estilo, y *b*) de la disposición narrativa [2]. En su lugar se analizarán las manifestaciones representativas de ambas categorías.

---

[1] M. Parry, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making", *Harvard Studies in Classical Philology*, 41:80 (1930): "...a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea". No es fácil traducir la palabra "given". La única acepción posible en el contexto es "to set forth as known", es decir, "exponer lo sabido o conocido", significación que corresponde a "habitual".

[2] La definición de Bowra, *Heroic Poetry*, pág. 22, es más flexible, porque toma en cuenta los procedimientos habituales de la disposición narrativa.

En cuanto a las fórmulas del estilo, no se puede decir que en el *Poema de Mío Cid*, cuya versificación es amétrica [3], se repita la idea habitual en las *mismas* condiciones métricas. En nuestro Cantar, la fórmula verbal es una expresión de extensión variable que se emplea en condiciones métricas iguales, o semejantes, o muy dispares.

Es necesario, además, precisar lo que son igualdad, semejanza y disparidad en las consabidas condiciones métricas: *a)* para que éstas sean iguales, los grupos de palabras deben pertenecer al mismo hemistiquio y constar de un número idéntico de sílabas; *b)* para que sean semejantes, deben constituir una unidad formularia independiente dentro del hemistiquio [4] y no debe haber una diferencia notable en el número de sílabas; *c)* para considerarlas como desiguales, los grupos de palabras deben pertenecer a distintos hemistiquios, y la diferencia en el número de sílabas de cada grupo dèbe ser notable.

## MATIZACIÓN AFECTIVA Y ACONDICIONAMIENTO CONTEXTUAL DE LA FÓRMULA

Tampoco aceptamos sin modificación otra proposición de la definición de Parry, por lo menos en cuanto se refiere al *Cantar del*

---

[3] Véase MP, *CMC*, I, págs. 26-30. Menéndez Pidal halla 52 clases de versos en el Cantar. Ejemplos de varias de las clases, en el orden de más a menos usados: versos predominantes: 7-7, 6-7, 7-8; versos no escasos: 6-8, 8-7, 5-7, 8-8; versos raros: 5-8, 7-9, 6-6, 7-6, 9-7, 9-8, 5-9, 8-6, 4-7, 10,-8, 10-7, 11-7, 10-9, 8-11, 8-10, 7-5, 6-11.

[4] Por ejemplo:

*El Campeador    por las parias fo entrado*
(109)

En este verso "*El Campeador*" es una unidad formularia cabal e independiente del primer hemistiquio. Pero en

*Tú que a todos guías,    val a mío Çid el Canpeador*
(241)

"*el Campeador*" no es un epíteto independiente, forma parte de un epíteto compuesto, se subordina a un elemento de igual o mayor importancia, es decir, al sujeto gramatical "*Tú*" ("Dios").

*Cid.* No expresan siempre la misma idea esencial las mismas palabras porque la huella psíquica de éstas se matiza de distintos modos en distintos contextos. Esto lo expondremos *in extenso* en lugar oportuno. Baste citar un ejemplo. Cuando, terminado el trato de las arcas de arena, Raquel le besa la mano al Cid y le dice:

> "*¡Ya Canpeador, en buena çinxiestes espada!*"
> (175)

ni por asomo se puede interpretar el epíteto rebosante que le dirige como *simple* expresión de admiración. El modificante del epíteto es el estado de ánimo del hablante manifestado en los versos precedentes:

> *Al cargar de las arcas veriedes gozo tanto:*
> *non las podien poner en somo maguer eran esforçados;*
> *grádanse Raquel e Vidas con averes monedados,*
> *ca mientra que visquiessen refechos eran amos.*
> (170-173)

Al despedirse del Cid con el epíteto rebosante, pues, Raquel no lo está viendo con los ojos de los que lo celebran únicamente por su grandeza heroica. El judío ve al Cid como fuente de enorme riqueza, lo ve con los ojos del interés [5].

## La fórmula como recurso mnemotécnico

Los investigadores de la actuación juglaresca de nuestra época han observado que al calor inmediato de la tensión poética el cantor se vale de recursos que le permiten cantar la materia de su asunto instantáneamente. Estos recursos son los procedimientos formularios, los cuales debieron ser tan indispensables ayer como lo son hoy para el fácil manejo de los elementos que traban el relato. Sin ellos el na-

[5] Un caso comparable es el del título honorífico '*don*' que el Cid les da a los judíos halagándoles falsamente para poder llevar adelante el engaño de las arcas de arena.

rrador no puede vincular las partes entre verso y verso, entre tirada y tirada, con la agilidad necesaria para mantener viva la atención del auditorio. Si hemos de juzgar por el comportamiento de ciertos oyentes tártaros, que no le parece atípico a Bowra [6], el auditorio medieval, no menos que el tártaro, rechazaría al recitador incapaz de dominar la fórmula, dechado que le sirve para sacar lo suyo.

### FÓRMULAS ÉPICAS Y FÓRMULAS DEL LENGUAJE COMÚN

¿Son formularios todos los versos de la canción? Lord declara arbitrariamente: "No hay nada en el poema épico que no sea formulario" [7]. Me parece más exacta la opinión de Bowra: "Aunque abunden las fórmulas en esta poesía, casi nunca es del todo formularia. Suele dejar algo que hacer al poeta. Las fórmulas son más frecuentes cuando el poeta no es de mucho talento, o cuando tiene que cantar sin el tiempo necesario para prepararse" [8]. Me inclino al parecer de Bowra porque en el *Poema de Mío Cid* hay versos que cumplen nada más que con las exigencias especiales del contexto.

### EFECTOS ESTILÍSTICOS DE LA VERSIFICACIÓN

Lo que es inevitable es que el juglar ajuste todo lo que recita a la unidad métrica. Para lograrlo al recrear la recitación cuando la ejecuta instantáneamente, debe haber adquirido, a través del largo período de su formación, la pericia para exponer todas sus ideas, tanto las tradicionales como las contextuales (es decir, las que pertenecen a un aspecto privativo de la narración) dentro de la medida de dicha unidad [9]. No es tan excesiva la irregularidad métrica de su medio como

[6] *Heroic Poetry*, pág. 221.
[7] Lord, *Singer of Tales*, pág. 47.
[8] Bowra, *Heroic Poetry*, pág. 230.
[9] Huelga decir que la versificación irregular le permite al juglar del *Cid* variar los procedimientos formularios más que a los poetas de otros países, los cuales tienen que ajustarlos a la medida invariable del verso.

para darle la misma libertad que daría la prosa; en efecto, el verso épico castellano, a pesar de su flexibilidad, le impone sus normas al juglar. Estas normas no son rigurosas en cuanto al número de sílabas de cada verso; pero sí lo son en cuanto a la invariable división de todos los versos en hemistiquios[10] y en cuanto a la asonancia. Especialmente la asonancia, elemento artístico esencial, acusa ciertos principios fijos a que se atenía el juglar[11]. Ajustado al flexible molde métrico, asignado al hemistiquio, fijado por la rima asonante, el significado especial comparte con el significado de inconfundible tradicionalidad una fisonomía estilística semejante. Esto se debe, en gran parte, a que tanto en los versos contextuales como en los formularios, el juglar (al contrario del escritor culto de estilo hipotáctico, que rehuye la reiteración de voces en las partes del período) no evita la repetición de la misma palabra en oraciones yuxtapuestas del estilo paratáctico tan característico de la literatura oral. En la epopeya, esta repetición no produce un efecto de monotonía irritante; se convierte en elemento rítmico por la cadencia del verso.

### MÉTODO CARACTERÍSTICO DE LOS ORALISTAS PARA ANALIZAR EL CONTENIDO FORMULARIO

Desde Parry, el método característico de los oralistas para analizar el estilo tradicional suele limitarse principalmente al propósito de demostrar el carácter cabal o parcialmente formulario de cada hemistiquio de un trozo trunco. Según sus demostraciones, rara es la vez que se presenta una partícula que no sea formularia. Pero no distinguen planos de habitualidad ni el valor relativo, dentro de la obra total, de las expresiones repetidas. Parry sostiene que el poeta oral elige una fórmula porque le es inmediatamente útil en sentido general, no porque pueda servirle para expresar un matiz especial. Y F. M. Combellack, al apoyar esta opinión, declara que si la aceptamos, es

10 Menéndez Pidal rechaza los versos cortos sin cesura. Éstos le parecen del todo extraños al sistema métrico del Cantar. Algunos de los renglones que aparecen escritos aparte por Per Abbat son simples hemistiquios. Otros exigen corrección. Véase *CMC*, I, pág. 89, 12.

11 MP, *CMC*, I, 31.

forzoso rechazar una gran parte de la crítica estética de la poesía homérica [12]. Partiendo primero de Homero, y después de la poesía oral yugoslava, Parry supone que *todos* los poetas orales obran del mismo modo automático.

La evidencia textual del *Mío Cid* no confirma del todo esta suposición. Es cierto que a menudo una particular variante del epíteto formulario parece ser elegida porque conviene a la asonancia o porque un mayor o menor número de sílabas es el indicado para que la variante se ajuste a la flexible medida de un hemistiquio, o porque sirve para llenar un verso con el fin de darle al juglar un poco de tiempo para ensartar el elemento narrativo siguiente. Pero no siempre se atiene el juglar al epíteto sin particularizarlo con matices especiales. Por ejemplo, si el poeta castellano hubiera empleado automáticamente el de más fácil alcance al cantar la tirada once, con asonancia en *a - o*, habría repetido, en el verso 204, la expresión *'Burgalés contado'* del verso 193, en vez de *'el mío fidel vassallo'*. Pero el juglar hace al Cid llamar a Martín Antolínez su *'fidel vassallo'* precisamente porque éste ha dado una prueba notable de fidelidad, prueba ya resaltada en los versos 70-77, en que el burgalés provee de víveres al Cid, aunque, como aquél dice, sabe muy bien que, a causa de ello, será acusado de haber servido al desterrado, y que la ira del rey Alfonso caerá sobre él. También en la tirada 13 llama el juglar a Martín *"el Burgalés leal"*, sin que se pueda pensar que el adjetivo se haya elegido sólo porque convenga a la asonancia en *á*. Otra vez se subraya la lealtad del vasallo, pues éste declara que está dispuesto a correr el riesgo de volver a Burgos para despedirse de su mujer sin prisa, pero que estará otra vez con el Cid antes de que raye el alba, *aunque el rey quiera desheredarle.*

### FÓRMULAS DEL LENGUAJE COMÚN Y FÓRMULAS ÉPICAS

El más destacado especialista del tópico, E. R. Curtius, supone a veces que todos los tópicos que se repiten en composiciones distintas

12 Frederick M. Combellack, "Milman Parry and Homeric Artistry", *Comparative Literature*, XI (1959), pág. 196.

de diversos tiempos y lugares son fórmulas épicas. Pero lo que ocurre es que, a menudo, cierta manera de expresarse el poeta manifiesta una general propensión a reaccionar espontáneamente de modo análogo ante un estímulo semejante. Quien cierra los ojos a fenómeno tan corriente tiene por verdadera fórmula épica lo que no es más que coincidencia de comunes modos de decir [13]. De ningún modo pueden considerarse tales repeticiones como manifestaciones de tradicionalidad. ¿No son, pues, fórmulas estos paralelismos? Del lenguaje común, sí, épicas, no [14].

## PARTICULARIZACIÓN Y FUNCIÓN FORMAL DE LA FÓRMULA

Lo que proponemos contra el método nivelador de la crítica oralista es: *a)* que, aunque el juglar en general se atenga convencionalmente a la fórmula, a menudo no deja de particularizarla para adaptarla a un contexto, y *b)* que, para apreciar la fórmula cabalmente como recurso épico, no basta establecerla como congénere. Si se niega la primera proposición se niega también la originalidad artística del juglar genial; si se niega la segunda, el significado de la fórmula no puede ser nunca más que un denominador común. Ambas negaciones me parecen inadmisibles. En primer lugar, no es lógico suponer semejante automatismo en el arte consciente del cantor, cuyo escrúpulo

13 Véase MP, "Fórmulas épicas en el Poema del Cid", en *En torno...* (pág. 99): "Conversando conmigo sobre mi propósito de escribir el presente artículo, Dámaso Alonso me alarga algunos pasajes pertinentes que tenía anotados, y entre ellos uno anterior al *Couronnement,* los versos 860-862 del *Pèlerinage de Charlemagne* (comienzo del siglo XII):

*Que vos en ai je mais lonc plait a conter?*
*ils passent les päis, les estranges regnez,*
*venut son a Paris*

Y al registrar este importante ejemplo me apresuro a negar que *ils passent les päis...* pueda ser tomado como una variante típica, modelo del verso de Mío Cid 1.826:

*Passando van las sierras e los montes e las aguas*".

14 MP, *ibid.,* n. 2.

poético el mismo Parry y sus discípulos han encarecido; en segundo lugar, el análisis del empleo de una fórmula y sus variantes a través del *Poema de Mío Cid* demuestra cómo el poeta muchas veces la adapta al contexto.

Los que afirman que el poeta emplea la fórmula sin discriminación dan por supuesto que su significado se reduce a un concepto invariable. Tampoco nos parece admisible este rebajamiento del medio poético. No por ser habitual una palabra o una frase pierde su flexibilidad expresiva, estabilizándose en concepto rígido, aséptico. El mismo significado-significante inicial (del cantor) puede variar en distintas partes precisamente porque su virtud es potencial (como lo es en cualquier creación literaria), y porque el cantor es un artista consciente. Del mismo modo la potencialidad del signo permite variaciones del significado-significante final (del oyente). Dada la potencialidad del signo, son más aceptables las sensibles interpretaciones individualistas que la insensible aceptación de toda expresión formularia como rotulación uniforme.

Es cierto que Lord, el más sensible de los oralistas, insiste en que la fórmula en sí no es lo que más importa; que lo que importa es la vida dinámica de las frases repetidas, el por qué de su empleo [15]. Y en sus observaciones sintéticas sobre la función poética de la fórmula, su criticismo cualitativo [16] es a veces excelente. También en los análisis comparativos de trozos de canciones del mismo asunto, canciones recitadas por distintos poetas, su técnica pormenorizadora le sirve admirablemente para demostrar en partes mutiladas la originalidad expresiva de cada poeta. Lo que falta es una consideración del estilo y creación de la fórmula a través de toda una canción. ¿De qué modo llegan a ser estructuralmente significativas las variantes de la misma fórmula? ¿Qué significa en la estructura épica la frecuencia relativa de ciertas fórmulas? ¿De qué modo se renueva en el contexto la expresión habitual? ¿Cómo se particulariza el motivo tradicional? En una palabra, ¿cuál es la función formal de la fórmula?

Esto es lo que pretendemos determinar.

---

15 *Singer of Tales*, pág. 30.

16 Es decir, el criticismo de las cualidades poéticas que una creación comparte con otras, el criticismo de "poesía", no de "un poema".

## CAPÍTULO IX

# EL EPÍTETO

### CLASES DE DENOMINACIONES

Las denominaciones del héroe se dividen en tres clases: *a)* el título honorífico simple (*'Cid', 'Mío Cid'*); *b)* el epíteto simple (*'Campeador'*), y *c)* el epíteto compuesto (*'Mío Cid, Campeador; mío Cid, el Campeador complido'*, etc.).

Los grados de afectividad comunicados por las distintas categorías dependen no sólo del epíteto mismo, sino mucho también del contexto. Por eso no se estabiliza cada una de las categorías en el mismo nivel afectivo. Dentro de cada una de ellas el cantor puede variar el grado de intensidad.

### EL TÍTULO HONORÍFICO "CID" Y EL EPÍTETO "CAMPEADOR" SIMPLES

Del total de 646 denominaciones del héroe, 289, el 45 %, se reducen simplemente a *'El Cid'* o *'Cid'* (63 veces), o a *'Mío Cid'* (226 veces). Sólo tres veces se le llama *'don Rodrigo'* a secas (911, 1.028 y 1.302). Una de estas veces (1.302) se debe el empleo de su nombre de pila a la asonancia *i - o*.

La expresión "mío Cid" [1], sin dejar de celebrar al héroe, suele corresponder más al tratamiento habitual que al elogio especial.

[1] Véase MP, *EC*, pág. 161.

*'Campeador'* es el epíteto más frecuentemente empleado en el Cantar (77 veces). Por su significado podría suponerse que abunda más que *"Cid"* en las tiradas de acción bélica, pero esto no lo confirma un examen detenido de su frecuencia. Empleado solo, *'Campeador'* suele acusar el mismo grado de respeto y afectividad habitual que la denominación más corriente. Por ejemplo, en la tirada 23, que narra la toma de Castejón y la algara contra Alcalá, *'Campeador'* se usa cuatro veces y *'Cid'* tres, sin diferencia significativa entre uno y otro. Los versos en que aparece *'Campeador'* solo, registrados abajo[2], demuestran la distribución más o menos regular de este epíteto simple. No cabe suponer que, cuando hay lagunas, es siempre porque el Cid no se presente en primer término de la escena, pues aunque falte en dichas lagunas el epíteto simple, no falta el epíteto compuesto.

El epíteto simple, pues, *suele* servir (hay notables excepciones, como veremos) para designar al héroe de un modo relativamente casual.

Si esto es así, se podría creer, contra lo que he sostenido, que el juglar no emplea el nombre con discriminación. Pero lo dicho se refiere únicamente a las designaciones más simples, las cuales son también las más frecuentes, tan frecuentes que adquieren la familiaridad del trato ordinario, sin que por eso dejen de expresar respeto y admiración.

Sin embargo, hay notables excepciones a esta regla. A veces el nombre simple cobra más fuerza de lo común por medio de la reiteración inmediata:

> *Sospiró* MÍO CID, *ca mucho avié grandes cuidados.*
> *Fabló* MÍO CID *bien e tan mesurado*
>
> (6-7)

> *Fellos en Castejón,* o EL CAMPEADOR *estava.*
> *El castiello dexó en so poder,* EL CAMPEADOR *cavalga.*
>
> (485-486)

[2] I: 31, 109, 117, 206, 264, 441e, 464, 485, 486, 677, 709, 714, 741, 776, 837, 857, 923; II: 1.128, 1.134, 1.219, 1.341, 1.343, 1.359, 1.361, 1.364, 1.369, 1.407, 1.443, 1.498, 1.710, 1.759, 1.887, 1.958, 1.997, 2.000, 2.030, 2.063, 2.082, 2.107, 2.124, 2.166, 2.219; III: 2.280, 2.284, 2.323, 2.369, 2.396, 2.474, 2.492, 2.514, 2.518, 2.546, 2.551, 2.555, 2.584, 2.622, 2.633, 2.661, 2.685, 2.937, 3.114b, 3.240, 3.280, 3.314, 3.469, 3.471, 3.475, 3.523, 3.534, 3.540, 3.556, 3.561, 3.564, 3.571, 3.573, 3.589, 3.613.

Las repeticiones inmediatas del nombre simple tanto en los ejemplos dados como en otros (153-154; 802-803) ocurren en pasajes recargados de afectividad. Basta, para demostrar cómo la repetición contribuye al efecto intensivo, sustituir un segundo nombre por el repetido (digamos "*mío Cid*" en el verso 7). Y si suponemos, como es del todo lógico suponer, que los significantes claves como '*Cid*' en los versos 6 y 7 al ser *cantados* se resaltan musicalmente, extendiéndose, modulándose, acaso algo así como se modulan las notas prolongadas de la música oriental o del cante jondo, no podemos dudar de que en este caso el simple nombre repetido ha cobrado una enorme expresividad. ¡Lástima que no tengamos idea precisa de la música del Cantar! ¿Podemos adivinarla a base de la música conservada de ciertos romances antiguos, o fundándonos en el canto actual de la epopeya yugoslava o de la bylina rusa?

### EL EPÍTETO COMPUESTO

Fuera de los casos excepcionales que hemos mencionado, la expresividad de la denominación se intensifica en menor o en mayor grado según se ensancha el epíteto simple añadiéndole complementos. Aduciré como primer ejemplo ciertos versos de la tirada 23. Cuando nos participa un acto de finalidad práctica, el de contarse, antes de amanecer, el número de soldados que lo han de acompañar en la algarada contra Alcalá, el juglar, usando el título honorífico simple nos dice sobriamente:

*Nonbrados son los que irán en el algara,*
*e los que con* MÍO ÇID *fincarán en la çaga*
(454-455)

Luego el poeta evoca con una fórmula y una exclamación el bello romper del alba (456-457) y nos comunica la actividad matutina de los moros de Castejón, que se separan cada uno a lo suyo, por los aledaños del pueblo. Todo es confianza y alegría por parte de los moros, hasta que "*El Campeador salió de la çelada*" (464). Aquí el epíteto simple acompaña sin gran emoción a la descripción de un movimiento físico,

pero la denominación es más fuerte que en el verso 455 porque el Cid es el sujeto de la oración, mientras que no lo es en el verso anterior.

Entonces toda la preparación sigilosa de los castellanos culmina con el ataque que rinde a Castejón. Ya no convienen los sobrenombres parcos del héroe:

> MÍO ÇID DON RODRIGO *a la puerta adeliñava;*
> *los que la tienen, quando vidieron la rebata,*
> *ovieron miedo e fo desenparada.*
> MÍO ÇID RUY DÍAZ *por las puertas entrava,*
> *en mano trae desnuda el espada.*
>
> (467-71)

Ya no convienen porque, para alabar indirectamente el denuedo del Cid y subrayar el temor que inspira, es propio, ahora, ponderarlo con designaciones que realcen más su persona. Estas designaciones no sólo se refuerzan ampliándolas, sino que cobran virtud también por la repetición de significantes, y, acaso, de los mismos tonos musicales:

> *Mío Çid*
> *Mío Çid*

y de variantes de su nombre propio:

> *don Rodrigo*
> *Ruy Díaz*

repetición análoga a la que apunté en mis observaciones sobre los versos iterativos seis y siete.

### EL EPÍTETO CELEBRATIVO SIMPLE

También el epíteto celebrativo se usa a veces convencionalmente, pero en general en un plano de mayor afectividad que el parco de tratamiento casual respetuoso, como *'Campeador'*. Por ejemplo, cuando en la tirada 24, Minaya hace voto solemne de no aceptar parte alguna del botín hasta que lo merezca venciendo más moros en el campo de batalla, éste dice:

*"Mucho vos lo gradesco,* CAMPEADOR CONTADO.

..............................................................

*"A Dios lo prometo, a aquel que está en alto:*
*"fata que yo me pague sobre mío buen cavallo,*
*"lidiando con moros en el campo,*
*"que enpleye la lança e al espada meta mano,*
*"e por el cobdo ayuso la sangre destellando,*
*"ante* ROY DÍAZ EL LIDIADOR CONTADO,
*"non prendré de vos quanto un dinero malo".*

Si por *'Campeador contado'* y *'lidiador contado'* se sustituyese *'Campeador'* o *'lidiador'* simples, no se comunicaría tan plenamente la emoción del hablante. Acaso alguien pueda sostener que el adjetivo se ha elegido más porque conviene a la asonancia que al grado de afectividad que el juglar quiere expresar. Es posible, pero lo dudo; también cabe que el poeta optara instintivamente por la asonancia en *a - o* para realzar el adjetivo.

El más parco de los epítetos celebrativos es *'el caboso'*, que sólo se usa tres veces (908, 946, 1.080) para designar al Cid. Sólo la primera vez se usa de un modo casual; las otras dos se emplea en versos afectivos emocionantes. Cuando en 946 el juglar nos dice: *"sonrrisós el* CABOSO, *que non lo pudo endurar"*, el adjetivo refuerza la frase *'no pudo endurar'*, cuyo sentido es que a tan *considerado* señor le pesó tener que someter a su gente a la incomodidad de la marcha inmediata que les anuncia. Y en 1.080 el poeta, al decir que *'el caboso'* no dejaría de cumplir con la palabra que le ha dado al Conde de Barcelona, añade con inflexión admirativa que faltar a su promesa es algo que el Cid no haría *"por quanto en el mundo ha"*.

## EPÍTETO PLENO; EPÍTETO REBOSANTE

Es preciso definir dos términos que servirán para distinguir gradaciones de virtud formal en ciertos epítetos compuestos que podrían llamarse de arte mayor. Son el epíteto pleno (tipo A), y el epíteto rebosante (tipo B). El primero es el que llena todo o casi todo un verso

sin rebosar de afectividad; el segundo, que también llena al verso, es el que, además, está recargado de intensidad expresiva. El epíteto rebosante siempre es pleno, pero no al contrario.

En ciertos casos, a no ser porque la fórmula admirativa es tan propia de la epopeya, se podría tener por ripio el epíteto de tipo A, pues parece servirle al poeta para llenar un verso mientras piensa en el que sigue. El verso 58 de la serie que se cita a continuación es de este tipo:

> *Cabo Burgos essa villa en la glera posava,*
> *fincava la tienda e luego descavalgava.*
> MÍO ÇID ROY DÍAZ, EL QUE EN BUENA ÇINXO ESPADA,
> *posó en la glera quando nol coge nadi en casa;*
> *derredor dél una buena conpaña.*
> *Assí posó mío Çid commo si fosse en montaña*
> (56-61)

En esta serie el epíteto pleno del verso 58 no deja de ser de más intensidad que el parco del verso 61, pero sin llegar a ser rebosante. El juglar hubiera podido suprimirlo y hacer rezar "*posó el Cid en la glera quando nol coge nadi en casa*", sin gran menoscabo de la narración, la cual, en esta parte, tiene por propósito principal nada más que informarnos a dónde ha ido a hacer alto el Cid después de partir de Burgos.

Sin embargo, al sustituir el epíteto pleno por el parco, se hubiera sacrificado algo. El pleno, aunque parezca ser un ripio es, en realidad, un eco del verso 41, en que la niña de nueve años le dirige la palabra al Campeador, llamándole con la misma fórmula, pero en un contexto enternecedor. Los versos 58 y 59 se vinculan con la serie de versos 41-49, cuya idea esencial, expresada por la niña, es que los burgaleses no se atreven a hospedar al que en buen hora nació, por temor al castigo del rey. Pueden glosarse así: "Mío Cid Rodrigo Díaz, que en buen hora ciñó espada [reconociendo, tan mesurado, la verdad de lo que le dijo la niña cuando ésta declaró que con el mal de los burgaleses no ganaría nada], se quedó en el arenal, ya que nadie le acogía en casa". El verso pleno 58 no es rebosante, pero no es un mero verso de conveniencia sin su íntimo latido. Los oralistas que no ven más que un

rótulo puesto mecánicamente al sujeto no sienten las sutiles gradaciones de intensidad, no sienten ni aun las de mayor contraste. Contra la teoría mecanista de dichos oralistas, nosotros, cuanto más hemos examinado el arte de nuestro juglar, tanto más quedamos convencidos de que, en general (aunque no siempre), no deja de particularizar el epíteto. Por ejemplo, emplea el epíteto pleno sólo por conveniencia en versos que introducen al hablante: "*Fabló mío Çid, / el que en buen ora çinxo espada*" (78)[3], verso en que el epíteto pleno se usa tan convencionalmente como el parco del verso 1.033: "*Dixo mío Çid: 'comed, comde, algo'* ". En ninguno de los dos contextos en que se emplean las denominaciones citadas hay motivo especial para glorificar las virtudes más altas del héroe. En el primero, el Cid acude a la astucia de Martín Antolínez para proponer el ardid de las arcas de arena; en el segundo se está burlando del Conde de Barcelona. El epíteto pleno y el parco se usan en un contenido de desvalorización humorística de los interlocutores del Cid. A éste el juglar lo presenta en su aspecto más bien humano que heroico. Consta, pues, que el epíteto pleno no es, en ciertos casos, ni más ni menos celebrativo que el parco.

Sin embargo, en los puntos culminantes del relato el poeta siempre se atiene al epíteto rebosante. La escena más emocionante de la primera parte del Cantar del Destierro nos presenta por primera vez a doña Jimena cayendo de rodillas ante su esposo, llorando intensamente, y besándole las manos. Es una escena de hondo sentimiento en la zona de los valores íntimos, que Pedro Salinas ha examinado con gran sensibilidad. Arrodillada, llorando, besándole las manos, Jimena saluda con estas palabras al esposo, que llega a San Pedro de Cardeña:

"*Merçed,* CANPEADOR, EN ORA BUENA FOSTES NADO!
"*Por malos mestureros de tierra sodes echado.*
"*Merçed, ya* ÇID, BARBA TAN COMPLIDA!
"*Fem ante vos yo e vuestras ffijas,*
"*iffantes son e de días chicas,*
"*con aquestas mis dueñas de quien so yo servida*".
(266-270)

---

[3] Véase, además, 613, 1.053, 1.603.

No conviene el epíteto parco en esta ocasión; conviene el rebosante como conviene más de mil versos después, cuando, conquistada Valencia, la mujer y las hijas vuelven al esposo y al padre, y aquélla, echándose a los pies del Cid y llorando esta vez de gozo, le dice:

> "*Merced,* CAMPEADOR, EN BUEN ORA CINXIESTES ESPADA!
> "*Sacada me avedes de muchas vergüenças malas!*"
> (1.595-96)

Sea que la asonancia *a - a* determina el epíteto que termina con la palabra '*espada*', sea que el poeta haya elegido la asonancia para acomodar al epíteto, el hecho es que ninguna de las denominaciones del Cid hubiera convenido tanto. Por esta esp*ada,* precisamente, cuyas victorias han conseguido el favor del rey, el esposo ha sacado a la mujer de "*sus vergüenças malas*".

En los ejemplos que hemos dado del epíteto rebosante, el cantor comunica un grado de intensidad *forte.* Quedan por aducir los dos ejemplos del epíteto rebosante empleado en máximo grado, *fortíssimo,* cuando, para arengar a los suyos, el Cid les grita la versión más plena de su nombre:

> "*¡feridlos, cavalleros, por amor del Criador!*
> "*¡Yo so* ROY DÍAZ, EL ÇID DE BIVAR CAMPEADOR!"[4].
> (720-21)

EL EPÍTETO COMO CORRELATIVO ESTRUCTURAL

Las distintas etapas de las relaciones entre rey y vasallo constituyen la base de la estructura del Poema, como ya hemos visto[5]. Si el rey don Alfonso, por medio de los epítetos con que denomina al Cid, manifiesta cambios de ánimo que determinan la dirección del relato, podemos decir que tales epítetos son correlativos estructurales.

---

[4] Este grito de guerra se repite en 1.139-40.

[5] Véanse págs. 65 y sigs.

### Los epítetos que el rey dirige al Cid [6]

Los modos de denominar Alfonso al Cid en momentos decisivos suelen reflejar sus actitudes para con éste.

El rey no se presenta en escena sino hasta la tirada 47, cuando recibe al embajador del Cid, Minaya Álvar Fáñez, el cual ha cabalgado a Castilla para entregar el regalo de 30 caballos.

> *Vidolos el rey, fermoso sonrrisava:*
> *"¿Quin los dio estos, si vos vala Dios, Minaya?"*
> (873-74)

Minaya contesta a esta pregunta con el epíteto rebosante, "*Mío Çid Roy Díaz, que en buen ora cinxo espada*". Los seis versos siguientes, que refieren las victorias del Cid, y el 877, que realza su enorme ganancia, arrancan de las palabras insinuantes "*pues quel vos ayrastes*", las cuales se pueden glosar de este modo: "Luego que vos le desterrasteis ganó Alcocer mediante un ardid y derrotó a dos emires. Sus ganancias son enormes, y a vos, rey honrado, os manda este presente y os besa los pies y las manos para pediros que le hagáis merced, en nombre del Criador".

La contestación de Alfonso es la mejor que se puede esperar por el momento. El regalo ha hecho mella en su ánimo; también le han agradado las buenas nuevas del Cid, pero no lo suficiente para perdonarle:

---

6 *Omne ayrado:* 882; *Mío Çid:* 885, 892, 898, 1.856, 1.868, 1.913, 2.081, 2.952, 2.959, 2.971, 3.419; *El Campeador:* 1.341, 1.343, 1.359, 1.361, 1.364, 1.369, 3.561; *Roy Díaz Mío Çid:* 1.873; *El Buen Campeador:* 1.890, 1.904; *Mío Çid Roi Díaz Campeador:* 1.898; *Roy Díaz, el que en buen ora naçió:* 1.910; *Mío Çid, el que en buena çinxo espada:* 1.961; *Çid Campeador:* 2.027, 2.049; *Mío Çid el Campeador:* 2.073, 2.966, 2.991, 3.143, 3.598; *Çid commo tan bueno, e primero al Criador:* 2.095; *Campeador:* 2.107, 2.124, 3.114b, 3.475; *Padre e Señor:* 2.124b; *Mío Çid Roy Díaz:* 2.151; *Campeador, que en buen ora nasco:* 2.968; *Çid:* 3.029; *Mío Çid el que en buen ora naçió:* 3.132, 3.234; *El Çid Campeador:* 3.230; *Çid, caboso Campeador:* 3.410; *Buen vassallo:* 3.478; *Tan buen Señor:* 3.517.

*Dixo el rey: "mucho es mañana,*
*"*OMNE AYRADO, *que de señor non ha graçia,*
*"por acogello a cabo de tres sedmanas.*
*"Mas después que de moros fo, prendo esta presentaja;*
*"aun me plaze de* MÍO ÇID *que fizo tal ganançia.*
*"Sobresto todo, a vos quito, Minaya,*
*"honores e tierras avellas condonadas,*
*"id e venit, d'aquí vos do mi graçia;*
*"mas del* ÇID CAMPEADOR, *yo non vos digo nada".*
(881-889)

Esta contestación combina dos corrientes opuestas: de una parte, un residuo todavía fuerte de ojeriza y, de otra, el principio de buena voluntad encauzada hacia el embajador, por lo menos. El rey confirma, primero, lo que el embajador acaso había anticipado, diciendo que es muy pronto para perdonar a un desterrado que ha incurrido en la ira de su señor. Le incomoda aceptar el regalo, porque aceptándolo se hace vulnerable a una reconciliación. Para evitarla dice que lo recibirá sólo porque fue de moros. Sin embargo, no cabe duda de que el presente le halaga. Y sólo ahora, halagado a pesar suyo, al fin llama al Cid por su nombre: *"aun me plaze de mío Çid que fizo tal ganançia"*. Tres versos antes lo ha llamado *"omne ayrado"*, relegándole a la categoría innominable de los desfavorecidos. Pero desde este nadir, el Cid asciende, en el espacio de tres versos que miden uno de esos procesos rápidos del corazón humano, al primero de los escalones que le permitirán alzarse hasta la máxima gracia. El segundo paso del progreso se verifica cuatro versos después, cuando Alfonso celebra la invencibilidad del vasallo llamándole *"el Çid Campeador"*. La oposición de elementos negativos o positivos del verso en que el rey emplea este epíteto hace equívoco el elogio implícito de la designación celebrativa. Podríamos glosar: "Mas del Cid invencible, cuyo éxito es tan enorme a pesar mío, no os digo nada".

No hay equivocación alguna cuando Alfonso recibe el segundo regalo de cien caballos casi quinientos versos después:

*Alçó la mano diestra, el rey se santigó:*
*"De tan fieras ganançias commo a fechas el* CAMPEADOR,

*"¡sí me vala sant Esidre!, plázme de coraçón,*
*"e plázem de las nuevas que faze* EL CAMPEADOR;
*"reçibo estos cavallos quem enbía de don".*
(1.340-1.344)

En efecto, a través de los 64 versos de la tirada que presenta esta segunda embajada, el rey es quien más veces que nadie repite con fervor el epíteto *'Campeador'* [7]. Repetida tan a menudo, la designación otras veces casual, se convierte en *leit motif* de elogio. ¿Se puede suponer que en esta tirada la frecuencia de *'Campeador'* se deba a la asonancia en *ó?* Es cierto que facilita versos que terminan con este epíteto. Sin embargo, ¿no puede ser que el poeta lo elija por tratarse de una situación que importa más al héroe que otras, y porque, además, conviene para facilitar cinco versos que terminan con 'señór' para designar al rey, con Ordóñez para nombrar al conde don García (una vez), y con Carrión para designar a los infantes?

La elección de asonancias no pudo menos de ser consideración capital del poeta. En este caso es del todo lógico creer que *a)* el motivo especial para celebrar al Campeador, *b)* el papel importante de su señor y *c)* el menos destacado pero igualmente importante del conde don García Ordóñez y de los infantes de Carrión, hayan determinado la elección de la asonancia en *ó*, cuya palabra dominante es *Campeadór,* nombre que el rey pronuncia con tono de admiración inequívoca (al contrario de lo que hizo al recibir el primer regalo), indicando así, por la inflexión que no tardará mucho en perdonarle:

*"Oídme, Minaya, e vos, Per Vermudoz:*
*"sírvem* MÍO ÇID ROI DÍAZ CAMPEADOR,
*"elle lo mereçe e de mí abrá perdón..."*
(1897-99)

Ya antes de estos versos, dos breves tiradas atrás, cuando Alfonso recibe el tercer regalo de 200 caballos, había indicado la restitución del vasallo a su favor diciendo a Minaya y a Pedro Vermudoz: *"todas estas nuevas* [del Cid] *a bien abrán de venir".* Y en fin llama al

7 El rey lo emplea 7 veces; Minaya 2 veces; el conde don García Ordóñez 1 vez; los infantes de Carrión 1 vez.

Cid por primera vez "*el* BUEN *Campeador*" (1.890) ocho versos antes de anunciar el perdón. Todo el desarrollo del Poema hasta ahora ha venido a parar al adjetivo '*bueno*' usado por el rey para caracterizar al vasallo que había tenido por malo.

A partir de este punto decisivo el rey, en ciertas ocasiones especiales, pronuncia todo epíteto dirigido al Cid en el plano entusiasta. Después de anunciarles el perdón a Minaya y a Pedro Vermudoz les dice:

> "*Dezid a* ROY DÍAZ, EL QUE EN BUEN ORA NAÇIÓ,
> "*quel iré a vistas do aguisado fore;*
> "*do elle dixiere, y sea el mojón.*
> "*Andar le quiero a mío Çid en toda pro*".
> (1.910-1.913)

Al recibir las cartas en que el Cid fija el lugar de las vistas, Alfonso dice a los mensajeros que las han entregado:

> "*Saludadme* A MÍO ÇID, EL QUE EN BUENA ÇINXO ESPADA;
> "*sean las vistas destas tres sedmanas;*
> "*s'yo bivo so, allí iré sin falla...*"
> (1.961-63)

Cuando el Cid le entrega sus hijas al rey para que las case, éste agradeciéndoselo, le llama "*tan bueno, e primero al Criador*".

No es necesario citar todos los ejemplos. Basten tres pasajes finales: 1) Casi terminado el Cantar de Corpes, el rey le garantiza al Cid que será su protector durante el duelo judicial de sus lidiadores y los infantes:

> "*Yo vos lo sobrelievo, commo a* BUEN VASSALLO *faze señor,*
> "*que non prendan fuerça de comde nin de ifançón*".
> (3.478-79)

Después, habiendo salido el rey con el Cid de Toledo, al llegar a Zocodover, aquél le ruega que haga correr a Babieca, al que tanto ha oído elogiar:

*"Yo lo jurto par sant Esidre el de León,*
*"que en todas nuestras tierras non ha* TAN BUEN VARÓN".
(3.509-10)

Y, por último, cuando el Cid quiere regalarle Babieca, Alfonso contesta:

*"Desto non he sabor;*
*"Si a vos le tollies, el cavallo no havrie* TAN BUEN SEÑOR"
(3.516-17)

Estas son las últimas tres veces que el rey le dirige la palabra a su vasallo, llamándole *bueno* cada vez, una de ellas en términos superlativos. Conviene que en ninguno de estos casos se emplee el adjetivo como parte de un epíteto generalizador, sino como especificación de un rasgo particularizado, pues así se realza aún más la calidad moral designada, y se da sello final a la opinión definitiva del hablante.

Por lo expuesto creemos haber demostrado cómo las variantes de los epítetos que Alfonso dirige al Cid trazan etapas de un proceso psicológico desde el disfavor hasta el favor. Los signos correlativos de estos dos extremos son *omne ayrado* (882) y *tan buen varón* (3.510).

### LOS EPÍTETOS QUE EL CID EMPLEA PARA DESIGNAR AL REY

Después de abandonar Castejón por falta de agua, el Cid no corre las tierras cercanas porque están bajo la protección de Alfonso. Se retira, pues, sacrificando así el derecho que como desterrado tiene de combatir a su señor. Es en esta ocasión cuando el vasallo hace constar su lealtad excepcional. Dolor por la pérdida del favor real, por tener que abandonar su tierra, es la única emoción que colma su ánimo; odio y resentimiento, nunca. Su actitud fundamental jamás cambia. De ahí que las variantes de los nombres que dirige a Alfonso a través del Poema manifiesten únicamente gradaciones de afectividad positiva, nunca alteraciones de un polo a otro.

A la luz de este aspecto capital de la grandeza del Cid como héroe nacional podemos apreciar el significado especial de la designación

"*Alfons mío señor*" en el famoso verso 538. Hasta este punto el Cid ha mencionado a Alfonso seis veces, llamándole sólo '*el rey*' o '*el rey Alfonso*' sin gran intensidad porque no la pide especialmente el contexto. Pero cuando durante esta primera etapa de su exilio toma su primera resolución crítica respecto del monarca que lo ha tratado injustamente, la emoción siempre latente surge agitada a la superficie. El signo lingüístico de esta emoción es el adjetivo posesivo que obra como modificante intensivo del nombre propio:

*Con Alfons* MÍO *señor* *non querría lidiar.*

Visto en el conjunto del Cantar, lo notable es que tanto aquí, durante el período más negro de sus relaciones con el rey, como en la hora del perdón que despeja su ánimo, el Cid nombra al rey con el mismo fervor leal:

"*Esto gradesco* *al padre Criador,*
"*quando he la graçia* *de* ALFONS MÍO SEÑOR".

Los que rebajan al juglar en general como poeta, sosteniendo que emplea la fórmula automáticamente, podrán creer que la uniformidad de forma externa y emotividad interna que he documentado confirma su teoría. Pero esta uniformidad en el tono de las designaciones celebrativas usadas por el Cid con el rey, corresponde a la incorruptible fidelidad del sujeto. Lo que distingue al Cid del rey como hablante en cuanto a las designaciones que se dirigen el uno al otro, es que el segundo varía el tono de las que emplea según sus cambios de ánimo, mientras que el primero nunca lo altera. Y no lo altera porque su fidelidad es inalterable.

### DIFERENCIACIÓN DE LOS VASALLOS DEL CID POR MEDIO DEL EPÍTETO

Todos los vasallos del Cid son igualmente valientes. Acerca de ellos Dámaso Alonso dice: "...se esperaría de un artista llamado primitivo una tosca caracterización general... Nada más lejano de la realidad. Este artista del siglo XII nos da una serie de personajes níti-

damente diferenciados y contrastados..." [8]. Sería superfluo añadir nuestro propio análisis al tan fino del crítico citado. Lo único que me propongo es confirmar las conclusiones de Dámaso Alonso fundándome en los epítetos que destacan caracteres especiales de tres de los vasallos: Minaya Álvar Fáñez, Martín Antolínez y Pedro Vermudoz.

Observamos, primero, que sólo a Minaya dirige el Cid un epíteto que lo destaca como deuteragonista y como el más valiente de los suyos: "*mío diestro braço*" (753, 810). Minaya es casi un *alter ego,* no sólo como guerrero; duplica en su persona, además, el talento político de su capitán. Esto lo hace constar, sobre todo, cuando lleva a cabo las misiones que el Cid le encarga. Por eso éste le llama su "*buen mandadero*" (1.457), y, en el 934, con gran alegría por el éxito de su primera embajada, exclama: "*más valedes que nos, ¡tan buena mandadería!*". El tercer carácter de Minaya que se resalta es su gran bondad. Es el único de los tres a quien se llama '*bueno*' repetidas veces (1.426, 1.430, 1.583, 2.513). En ciertos casos el adjetivo puede referirse a la acepción 'esforzado en armas', pero aplicado a Minaya en dos casos importantes, significa 'honrado', 'noble' y 'bondadoso': primero, cuando habiendo ido a Cardeña por la familia del Cid, les proporciona a doña Jimena y a sus hijas, y a las damas que les sirven, los más ricos vestidos y aderezos, y los más escogidos palafrenes y mulas que se pudieron encontrar en Burgos:

> *Minaya a doña Ximena e a sus fijas que ha,*
> *e a las otras dueñas que las sirven delant,*
> *el* BUENO DE MINAYA *pensólas de adobar*
> *de los mejores guarnimientos que en Burgos pudo fallar,*
> *palafrés e mulas, que non parescan mal.*
> *Quando estas dueñas adobadas las ha,*
> *el* BUENO DE MINAYA *pienssa de cavalgar,*
> (1.424-1.430)

Podemos imaginar las vueltas que tuvo que dar este guerrero convertido en benévolo protector del sexo débil. Por todo Burgos las da para conseguir atavíos a un grupo tan grande de mujeres. ¡Cuál sería la alegría de las niñas al ver los nuevos vestidos y probárselos! Hasta

---

8 *Ensayos,* págs. 99-100.

la madre manifestaría un suave engreimiento femenino. Y, ya ataviadas, Minaya no dejaría de verlas con gozo y aprobación. (En esta encantadora escena doméstica vemos al pariente a quien el Cid le dice: *"Álbar Fáñez, el que yo quiero e amo"* [2.221]). Terminado el viaje de las mujeres y su acompañante desde Cardeña hasta Valencia, el Cid y los suyos salen a recibirlos: *"reçibir salién las dueñas e al bueno de Minaya"* (1.583). Este *'bueno'* es eco del anterior.

Con vista penetrante de pintor, Dámaso Alonso retrata así a Martín Antolínez: "En sus ojos brilla la malicia y en su boca rebullen las chanzas" [9]. He ahí, trazado con pincel, al burgalés que nos presenta el juglar en las series que dramatizan cómicamente el ardid de las arcas de arena. Martín Antolínez es un hombre astuto. Es precisamente su astucia lo que realzan los siguientes versos: *"Llegó Martín Antolínez* A GUISA DE MENBRADO" (102) y *"Respuso Martín Antolínez* A GUISA DE MENBRADO" (131). *'Membrado'* significa 'prudente', 'entendido'. Menéndez Pidal glosa el verso 315: *'Seed membrados commo lo devedes far'* 'sed prudentes y diligentes' [10]. El adjetivo no es, en los versos 102 y 131 que he citado, parte de un epíteto [11], sino de una observación descriptiva del juglar. Éste nos dice, primero, que Martín Antolínez les dirigió la palabra a Raquel y Vidas como hombre entendido y diligente que era. Gestionado el trato, los prestamistas le hacen dos preguntas críticas, peligrosas:

*"¿Mas dezidnos del Çid, de qué será pagado,*
*"o qué ganancia nos dará por todo aqueste año?".*
(129-130)

[9] *Ensayos...*, pág. 101.

[10] *Cantar de mío Cid*, II, 754.

[11] A veces las denominaciones que aduzco no son epítetos en el sentido recto de la palabra. Esto no importa para el propósito de este análisis, pues basta que el hablante manifieste su actitud al nombrar un sujeto. Sea que el adjetivo epitético se emplee en sentido general al formar parte de una oración vocativa, sea que el adjetivo descriptivo se use en sentido particular, lo que nos interesa es que designa una calidad especial con intención celebrativa. En cuanto a esta intención, lo mismo da que el juglar diga *"Llegó Martín Antolínez a guisa de menbrado"*, o que diga *"Llegó Martín Antolínez, el burgalés menbrado"*. En lo que se refiere a grados de particularización, no cabe duda de que la primera de estas alternativas es más precisa, pues apunta el carácter especial que se necesita para hacer frente a una situación dada.

El poeta no tiene la menor duda de que este hombre tan avisado no vaya a decir exactamente lo que exige la ocasión. Otra vez nos informa de que el burgalés responde *a guisa de menbrado:*

> "*myo Çid querrá lo que ssea aguisado;*
> "*pedir vos a poco por dexar so aver en salvo.*
> "*Acógensele omnes de todas partes menguados.*
> "*A menester seysçientos marcos*".
>
> (132-135)

Nótese que a la segunda pregunta, Martín Antolínez no contesta. No contesta porque no le conviene hacer el negocio desde el sórdido punto de vista del interés usurario. Lo que le conviene es ubicarlo en el plano de los altos valores del héroe justo: "*myo Çid querrá lo que ssea aguisado*". De este modo los judíos se ven obligados a retirarse a una posición defensiva, dándoseles a entender que es impertinente precisar los términos de la ganancia porque ya les ha dicho que los hará ricos para siempre. Para sus adentros el astuto negociante estimará que más ha de valerle con los judíos la deslumbrante perspectiva de riquezas incalculables, que la especificación precisa de un tanto por ciento anual.

Examinemos ahora lo que sí les dice. Les dice que en cambio de las arcas, el Cid se contentará con lo que sea justo y razonable; con tal de dejar sus bienes a salvo, poco es lo que les pedirá, no más que 600 marcos para suplir las necesidades de los hombres que le vienen de muchas partes sin fortuna. Así también Martín Antolínez coloca a los judíos en una situación inferior. Es enorme el "tesoro" que les deja con las arcas (a las cuales, durante todo este tanteo, debieron dirigir rápidas, brillantes miradas); es poco, en cambio, lo que el Cid pide.

¡Con cuánta razón nos ha dicho el juglar que el burgalés ha hablado como quien es, prudente y diligente, es decir, '*a guisa de menbrado*'!

Por lo que se refiere a la impetuosidad de Pedro Vermudoz, remito al lector al comentario de Dámaso Alonso [12]. El mote de "Mudo" que el Cid siempre le ha dado cariñosamente, mote que indigna al

---

[12] *Ensayos...*, págs. 102-103.

irrefrenable sobrino, es la más particularizada de las denominaciones de héroes en todo el Poema (*'Crespo de Grañón'* pertenece al mayor enemigo del Cid). Nótese, además, que *'Mudo'* es la única designación familiar; las demás pertenecen al plano de la dignidad épica. El mote cariñoso en el plano escéptico produce un contraste gracioso con las denominaciones heroicas del plano entusiasta. Desde el albor de la literatura española se oponen elementos contrarios [13].

## Nominación de los enemigos del Cid

Salvo el Cid y el rey don Alfonso, los infantes son los personajes mencionados con mayor frecuencia [14]. El 71 % de las veces (135 de 190) se les nombra como pareja indiferenciada. ¿Para qué nombrarlos individualmente? A través de casi todo el Poema, ambos son de una pieza: intrigantes, codiciosos, arrogantes, cobardes, crueles, traidores [15]. Sin embargo, en contados momentos los infantes se individualizan en la mente del cantor y del oyente. En tales momentos, cuando la función que desempeña cada uno de ellos es forzosamente una función que no pueden realizar como pareja indiferenciada, su individualidad es patente. Así ocurre cuando el rey, al gestionar el casamiento, los ve con los ojos de la buena intención y manda a decir al Cid que

13 Véase Dámaso Alonso, "Escila y Caribdis de la literatura española", en *Antología Crítica* (Madrid, 1938), págs. 103-119.

14 El Cid, 646 veces; Alfonso, 205 veces; los Infantes, 190 veces; Álbar Fáñez, 142 veces. La frecuencia de mención de los infantes corresponde a su importancia en la estructura del Poema, importancia subrayada con razón por T. F. Hart en su artículo "The Infantes de Carrión" (*BHS*, XXXIII, página 22), aunque se equivoque al insistir que los infantes importan más que el rey a la estructura.

15 Spitzer ve la falta de diferenciación de los infantes como recurso cómico, "los infantes son siempre [sic] vistos 'amos', es decir, juntos como un grupo que hace movimientos mecánicos y secretos..." ("Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mío Cid*", *NRFH*, II [1948], pág. 109). Es cierto que el automatismo, subrayado por Bergson como base de lo risible, se manifiesta especialmente en el incidente del león. Pero, en situaciones dramáticas, el ser de una pieza los infantes ya no nos hace reír. En efecto, en la escena más violenta del Poema, la de la afrenta, sirve para intensificar el efecto dramático. Hart, en el artículo arriba citado, ha visto ambos aspectos.

*"Dídago e Ferrando, los iffantes de Carrión,*
*"sabor han de casar con sus fijas amas a dos".*
(1.901-2)

Y el Cid, antes de mandar a sus yernos contra Búcar, le ruega a Pedro Vermudoz que cuide de Diego y Fernando, *"la cosa que mucho amo"* (2.353), pues para este suegro tan admirablemente cegado por el amor de sus hijas, cada uno de los esposos ha llegado a ser también un ser querido.

Pero, en general, cuando se les nombra individualmente, es para resaltar un carácter despreciable de cada uno, como en la serie 112, que cuenta el incidente del león:

*Ferrant Gonçálvez, ifant de Carrión,*
*non vido allí dos alçasse, nin cámara abierta nin torre;*
*metiós sol esçaño, tanto ovo el pavor.*
*Díag Gonçálvez por la puerta salió,*
*diziendo de la boca: "non veré Carrión".*

No es hasta casi al fin del Poema donde el juglar nos presenta a los infantes como individuos diferenciados.

Cuando, en la serie 150, se verifica la lid entre los representantes del Cid y los infantes, no cabe duda de que Fernando es el miembro dominante de la pareja [16]. Fernando arremete a Pedro Vermudoz sin pavor (3.625) y es quien primero atraviesa el escudo de su contrario. Lidia con valor hasta ser herido, y sólo cuando se ve amenazado por Tizón se da por vencido. (Confesamos que, recordando su comportamiento frente al león y frente al moro Aladraf, nos parecía inverosímil tan insólito valor, si no fuera porque hasta el más cobarde puede hacerse valiente defendiendo sus intereses vitales.) Diego, al contrario, en vez de arremeter al mismo tiempo que su adversario, permite que éste le dé el primer golpe, sin ser herido gravemente como su hermano, sufriendo sólo un vergonzoso revés en la cabeza, que le

16 Hart, en el artículo citado, pág. 21, n. 3, observa que al tramar la afrenta de Corpes (2.543-2.556) uno de los infantes repite casi mecánicamente las palabras que su hermano acaba de pronunciar. Estamos de acuerdo con que el primer hablante debió de ser Fernando.

hiere superficialmente. ¡Gracioso contraste, la cabeza ligeramente herida de Diego, con el escudo de Fernando atravesado por la lanza en la pelea! Rapado, vuelve las riendas al caballo para tornarse de cara, y cuando Martín Antolínez le da un golpe con Colada, grita *"Valme, Dios glorioso, señor, cúriam deste espada!"* (3.665).

La seca estadística de las denominaciones es significativa como signo correlativo del contraste señalado. En la tirada que describe la lid de Fernando y Pedro Vermudoz, se nombra a Fernando cuatro veces; a Diego, en la tirada siguiente, sólo dos.

Hasta que los infantes maltratan a sus esposas, ni el juglar ni ningún interlocutor, acaso por respeto al suegro, les dirige un epíteto despectivo, por mucho que se lo merecieran. Pero cuando en el robledal les arrancan a las esposas los mantos y las túnicas para mejor herir sus carnes con las espuelas y cinchas recias y duras, el poeta no se puede contener y los llama *"los malos traydores"* (2.722). En el 3.263, cuando el Cid los inculpa de menos valer en la Corte, les dice: *"Quando las non queriedes, / ya canes traidores, / ¿por qué las sacávades / de Valençia sus honores?"* (3.263-64); en la tirada 144 Pedro Vermudoz llama a Fernando *"malo e traidor"* (3.343) y *"traydor"* (3.350), y Martín Antolínez dirige este último calificativo a Diego en el 3.371; y, por remate, Minaya los llama a ambos *"malos e traydores"* en 3.442. El motivo por el que desde el verso 2.722 en adelante menudea este epíteto despreciativo es evidente. No es por eso menos loable como acierto artístico la abrupta transición de la nominación neutra a la despectiva.

No haremos más que mencionar brevemente las denominaciones de los otros enemigos del Cid: los reyes o emires moros, el Conde don García Ordóñez, y el Conde de Barcelona. Con extrañeza veremos cómo los reyes moros nunca les merecen un epíteto despectivo al juglar ni a los personajes que los mencionan: Yusef es *'el rey de Marruecos'* (1.181); Búcar *'el rey de Allén Mar'* (2.425); los otros son, simplemente el rey Fáriz (654); el rey Tamín (636); el rey Galve (769). ¿A qué se deberá la carencia de denominaciones epitéticas despectivas del enemigo moro? ¿A caballerosidad? ¿A una impersonal actitud política, por la que se representa al rey enemigo como representante de su nación más bien que como a enemigo personal? El único

epíteto despreciativo empleado para designar a un rey moro es el que Fernando usa llamando a Búcar *'traydor provado'* (2.523). Este epíteto excepcional, a mi parecer, refleja un motivo personal. Es por haber huido cobardemente de uno de los moros de este rey (tir. 115) por lo que el infante lo detesta. El sujeto gramatical es Búcar, pero el sujeto psicológico es Fernando.

CAPÍTULO X

# PROCEDIMIENTOS FORMULARIOS DE LA NARRACIÓN

## ITERACIÓN

Una constante a través del Poema, desde los elementos geminales de la parte más mínima hasta los paralelismos temáticos de las dos grandes divisiones del conjunto, es la iteración de significados afines. En orden ascendente estos paralelismos se manifiestan en el hemistiquio, en el verso, en la serie y en la forma interior del Poema como totalidad:

**HEMISTIQUIO**

a a'

*Penssó e comidió* [1]

(1.889)

**VERSO**

a a'

*Mucho pesa a los de Teca e a los de Terrer non plaze* [2]

(625)

---

[1] *Los averes e las casas* 45; *escapo sano o bivo* 75; *e me ayude e me acorra* 222; *de su mugier e de sus fijas* 932; *escriviendo e contando* 1.773; *e los montes e las aguas* 1.826.

[2] Otros ejemplos en 500, 536, 804, 922, 924, 1.007, 1.082, 1.252b, 1.253, 1.267, etc.

**SERIE 3**

Minaya al Cid:

a

*"Vos con çiento de aquesta nuestra conpaña,*
*"pues que a Castejón sacaremos a çelada,*
*"en él fincaredes teniendo a la çaga;*
*"a mí dedes dozientos pora ir en algara",*
(440-441c)

El Cid a Minaya:

a'

*"Vos con los dozientos id vos en algara";*
(442)
*"E yo con los çiento aquí fincaré en la çaga",*
(449)

**POEMA**

a Tema de la honra del Cid en la esfera política.

a' Tema de la honra del Cid en la esfera doméstica.

ITERACIONES COMPLEMENTARIAS

Además de yuxtaposiciones de elementos afines, hay muchas de elementos complementarios. En un hemistiquio: *de noch e de día* (222); *moros e cristianos* (968, etc.); en un verso: *el día es exido, la noch querié entrar* (311, etc.)[4]. También se presentan yuxtaposiciones antitéticas como *"e faziendo yo a él mal, e él a mí grand pro"* (1.891), y versos de sintaxis más trabada de oposición antitética como el famoso verso 20: *"¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señore!"*, cuyo significado y significante entrañan la idea central del complejo temático de todo el Poema[5].

---

[3] Véase el análisis estilístico de esta tirada en las págs. 257 y sigs.
[4] Otros ejemplos: 922 y 1.540, 566, 901, 924, 945, 1.837, etc.
[5] Véanse págs. 65 y sigs.

GEMINACIÓN AGLOMERADA

La geminación a veces se aglomera dentro del verso y entre versos:

a a' a b

*"e me ayude e me acorra de noch e de día"*

(222)

a b

*besóle la boca e los ojos de la cara.*

a a'

*Todo gelo dize, que nol encubre nada.*

(921-922)

a b

*"Grado a Dios e a las sus vertudes santas"*

(924)

En ambos ejemplos la elaboración del procedimiento sirve para intensificar la afectividad. Las palabras del verso 222 citado son dirigidas por el Cid a la Virgen María cuando aquél se despide de la Catedral de Burgos con profundo pesar. Los versos 921-924 expresan el enorme gozo del Cid cuando Minaya vuelve de Castilla después de haberle presentado al rey el primer regalo de treinta caballos. La alegría del Campeador y de los otros desterrados es aún más grande de la que han de sentir en ocasiones futuras semejantes, porque el primer vislumbre de esperanza en medio del desaliento total anima más que la esperanza cierta.

Al ocurrir este primer cambio favorable en las relaciones del Cid con el rey es cuando el juglar presenta la primera serie gemela, cuya función intensiva analizo a continuación:

### Función intensiva de la serie paralela

Conviene citar las dos tiradas de esta serie paralela:

50

ALEGRIA DE LOS DESTERRADOS AL RECIBIR NOTICIAS DE CASTILLA

*¡Dios, cómmo fo alegre todo aquel fonssado,*
*que Minaya Álvar Fáñez assí era llegado,*
*diziéndoles saludes de primos e de hermanos,*
*e de sus compañas, aquellas que avien dexado!*

51

ALEGRIA DEL CID

*¡Dios, cómmo es alegre la barba vellida,*
*que Álbar Fáñez pagó las mill missas*
*e quel dixo saludes de su mugier e de sus fijas!*
*¡Dios, cómmo fo el Çid pagado e fizo grant alegría!*

Para comprender la función formal de las series arriba citadas, importa observar, primero, que no son, en efecto, idénticas, que no conviene llamarlas gemelas. Me parece preferible la denominación "serie paralela", que permite la variación, a "serie gemela", que la restringe. El cambio palpable es de asonancia, que es un cambio análogo, en la versificación, al de clave en la repetición de un motivo musical (acaso el juglar también acompañara la variación de asonante con variación melódica).

Además, cada una de las series presenta la idea esencial desde distintas perspectivas; la primera realza la alegría de los vasallos, la segunda la alegría del Cid.

La figura constante en ambas series es la de Minaya, al que vemos primero, enfocado contra el fondo colectivo y luego, más de cerca (en la pantalla cinematográfica la cámara nos lo traería a primer plano ["closeup"]), cara a cara con el Cid.

En la estructura del Poema esta serie paralela funciona como culminación de un movimiento, formando la cresta de una ola. Un poco antes (tir. 48), el rey ha dado los primeros indicios de ablandamiento cuando le dice a Minaya que permite a los castellanos irse con el Campeador. Cuando, al reunirse Minaya al Cid, aquél le comunica las buenas noticias, éste no se puede contener de gozo, gozo que el poeta realza intensificando la afectividad de los significados por medio de la reiteración dentro de la tirada (*a* + *b* en 921; *a* + *a'* en 922; *a* + *b* en 924), reiteración preliminar que sirve de modificante a la de las series paralelas 50 y 51 que siguen inmediatamente.

La función intensiva de la serie paralela es aún más notable en el momento más violento del Cantar de Corpes. A través de toda la extensa tirada 128 hemos acompañado, afligidos, a los infantes y a sus esposas desde que el moro Abengalbón los despide llamándolos malos y traidores (2.681), hasta que, habiendo entrado en el reino de Castilla, duermen en el robredo y a la mañana se preparan a maltratar a las hijas del héroe. Ya hemos visto cómo el poeta traza con maestría el progreso maldito de la acción odiosa[6] que culmina con la afrenta. Otra vez culmina la oleada con una serie paralela, cuyos elementos afines (salvo uno capital) son menos conformes que los de las series 50 y 51 ya analizadas. Recitados ya 60 versos de la tirada 128, el poeta describe el maltrato de doña Elvira y doña Sol con estas palabras:

128 (A)

... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...

*Essora les conpieçan a dar ifantes de Carrión;*
*con las çinchas corredizas májanlas tan sin sabor;*
*con las espuelas agudas, don ellas an mal sabor,*
*ronpien las camisas e las carnes a ellas amas a dos;*
*linpia salie la sangre sobre los çiclatones.*
*Ya lo sienten ellas en los sos coraçones.*
*¡Quál ventura serie esta, si ploguiesse al Criador,*
*que assomasse essora el Çid Campeador!*

---

6 Ver págs. 99-101.

*Tanto las majaron que sin cosimente son;*
*sangrientas en las camisas e todos los çiclatones;*
*canssados son de ferir ellos amos a dos.*
*Ensayando amos, quál dará mejores colpes.*
*Ya non pueden fablar don Elvira e doña Sol,*
*por muertas las dexaron en el robredo de Corpes.*
(2.735-2.748)

La serie paralela:

129 (A')

*Leváronles los mantos e las pieles armiñas,*
*mas déxanlas marridas en briales y en camisas,*
*e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.*
*Por muertas las dexaron, sabed, que non por bivas.*
*¡Quál ventura serie si assomas essora el Çid Roy Díaz!*
(2.749-53)

Bien vista, esta serie, haciendo excepción de los versos 2.752 y 2.753, no es paralela, pues de los tres versos restantes ninguno es reiteración variada de versos de la tirada anterior; son, más bien, versos que dan fin a acciones iniciadas antes: En 2.738-39 de A, los infantes les rasgan las camisas y con ellas sus carnes a doña Elvira y doña Sol, haciendo salir la sangre sobre sus vestidos de seda *(çiclatones, camisas)*; en el verso correspondiente de A' (2.750), las esposas quedan desmayadas "*en briales y en camisas*". En 2.720 de A, antes de azotarlas, los infantes les quitan a sus mujeres sus mantos y pieles (2.720); en 2.749 de A' se llevan estas ricas prendas. (Comparando los elementos complementarios de esta serie del Cantar tercero con los elementos paralelos de las series 50-51 del Cantar primero, se podría concluir que se trata de dos estilos diferentes y, por tanto, de dos poetas.)

En cuanto a los versos iterativos (2.741-42 de A, 2.753 de A', 2.748 de A, 2.752 de A'), uno de ellos *(por muertas las dexaron en el robredo de Corpes* [*sabed, que non por bivas*]), pertenece a esa clase de escuetas expresiones de remate que tienen la elocuencia definitiva de una inscripción sepulcral; y en cuanto a los versos de exclamación (*¡Quál ventura*, etc.), me parece que en ninguna parte del Poema se emplea la fórmula exclamatoria con tanta significación, precisamente

porque en ese punto el juglar siente la urgencia máxima de compartir su intensa desaprobación con el auditorio, y porque esta fórmula, la más intensiva de todo su repertorio, es la que conviene a la coyuntura estructural más patética del Cantar.

En el *Roland* abundan las series paralelas; en el *Cid* sólo hay tres [7]. El ahorro en el empleo de esta fórmula es una prueba más de la discriminación artística de nuestro poeta. Reserva el recurso más intensivo de su técnica narrativa para cuando más conviene.

La repetición, pues, obedece a una razón artística, no a un fin utilitario. Esta es la opinión de Menéndez Pidal. Sobre las series paralelas del *Roland* que repiten literalmente el mensaje de Blancandrín cuatro veces en cuatro *laisses* (O 3a, 6a, 9a, 10a, 13a), don Ramón dice:

> Pudiéramos pensar en un fin utilitario, el de querer el juglar que, en todo momento, los nuevos oyentes, que llegan retrasados al corrillo del público, sepan de qué se trata, o para recordar el tema a los oyentes distraídos. Pero debemos recordar que tal repetición se encuentra... en Tasso, donde el corrillo de los oyentes está excluido, y que *obedece a una razón estética, a un efecto intensivo* (el subrayado es mío) [8].

### El efecto formal de la disposición bimembre

No se necesita un registro completo de todas las expresiones geminales, ni de todos los versos o series de versos emparejados para

---

[7] La tercera, que no hemos analizado, también es intensiva. Las otras dos series, Menéndez Pidal las denomina repeticiones. En la primera (tirs. 44-45) sólo dos versos (*vendido les a Alcoçer por tres mill marcos de plata* [845] de A y *Mío Çid Ruy Díaz a Alcoçer ha vendido* [846] de A') son paralelos; en la segunda (tirs. 119-120) no hay ni un verso paralelo aunque sí se repite, con otras palabras, el mismo sentimiento de alegría por la victoria contra Búcar.

[8] MP, *ChR*, pág. 454.
Rychner mismo, *Chanson de Geste*, págs. 59-61, se contradice. Insiste en la exclusiva finalidad utilitaria de los paralelismos. En otros capítulos (pág. 86) encuentra una explicación estética de los paralelismos en la *Chanson de Guillaume*.

demostrar que el estilo del Cantar manifiesta una fuerte propensión a la disposición bimembre. En cualquier parte del Poema saltan a la vista los paralelismos de elementos correspondientes y complementarios y no pocas veces los paralelismos antitéticos.

La unidad métrica en sí —un verso de dos hemistiquios— forma una base dual de la expresión que favorece la cristalización verbal de las ideas netamente contenidas dentro de dichas unidades.

¡Con qué claridad luce el estilo épico el equilibrio de la disposición dual desde el hemistiquio hasta el conjunto! La base de la estructura es la relación de dos sujetos, el rey y el Cid; el Cid tiene por su brazo derecho al deuteragonista, Minaya; el Cid se sobrepone a dos lances de honor, el primero político, el segundo doméstico; sus dos hijas se casan, primero con dos infantes, y después con dos príncipes.

## Afinidad de la bimembración y parataxis

La disposición de elementos en parejas y en series multimembres se aviene perfectamente al estilo paratáctico, que caracteriza no sólo el *Cid*, sino toda la literatura oral desde Homero[9]. Conviene la parataxis a este estilo épico por los siguientes motivos: *a)* Las fórmulas verbales son unidades contenidas en sí, fácilmente encajadas una tras otra, en yuxtaposición; *b)* la parataxis es el estilo natural de la lengua hablada, la cual se proyecta, aunque estilizada y regulada, en la canción recitada; *c)* la parataxis se presta a la repetición rítmica de elementos afines, complementarios o antitéticos, repetición que, como hemos visto, desempeña una función intensiva; *d)* la parataxis es poderoso procedimiento coadyuvante de la versificación de unidades métricas cerradas y enemiga del encabalgamiento, el cual no abunda en la épica, porque al presentar la canción re-creada en forma variada (nunca repetida de memoria sin variaciones), el juglar puede manejar versos cabales más fácilmente que versos encabalgados; *e)* la parata-

9 Véase J. A. Notopoulos, "Parataxis in Homer", *TAPA*, LXXX (1949), 7, 9. También H. M. Chadwick y N. K. Chadwick, *The Growth of Literature* (Cambridge, 1932-40), citados por Notopulos, 1.502 y sigs.; 2.134 y sigs.; 413 y sigs.; 593 y sigs.; 746 y sigs.; 3.161 y sigs.

xis favorece la presentación musical, la cual discurre compás a compás [10]. Además, el lenguaje épico, como manifestación de la historia de la lengua, refleja la etapa primitiva del desarrollo de ésta, antes de que abundaran en fases posteriores la coordinación y la subordinación gramaticales.

Según Notopoulos [11], la parataxis obliga al poeta oral a pensar de un modo episódico, y la necesidad de improvisar le impide empeñarse en organizar un conjunto tectónico. Como ya hemos indicado [12], esta explicación va muy fuera de camino. Si en muchas canciones es defectuosa la unidad, ello se debe a la falta de talento del cantor, no a la parataxis, que de ningún modo resiste la vinculación lógica de las partes. Gili y Gaya explica la razón de esta proposición de un modo enteramente satisfactorio:

> ...Es evidente que con la simple yuxtaposición significamos constantemente las mismas conexiones que... [con] conjunciones y relativos... Cuando se dice que en la parataxis las oraciones son separables e independientes, y en la hipotaxis son inseparables, se atiende sólo a la estructura gramatical, pero se falsea la realidad expresiva [13].

Es cierto que los que leemos un Cantar épico no tenemos la ventaja de los que oyeron al juglar, cuya ejecución oral e histrionismo suplió lo que la parataxis omite [14]. Aun así, el lector no tiene dificultad al-

---

10 Así lo juzgo fundándome en las transcripciones de Bela Bartok de la música épica yugoslava y en las melodías de romances registradas por Menéndez Pidal.

11 *Parataxis in Homer*, pág. 15.

12 Ver págs. 28-30.

13 Samuel Gili y Gaya, *Curso superior de Sintaxis española* (Barcelona, 1935), págs. 239 y 247.

14 Gili y Gaya, *op. cit.*, pág. 246: "... la unión asindética permite escasos matices para expresar la calidad de la relación. En un período enumerativo, por ejemplo, la ausencia de toda conjunción deja la enumeración incompleta: '*Las nubes cubrían el cielo por el norte, el bochorno era sofocante, algunas ráfagas de viento anunciaban la próxima tormenta*'. Con la conjunción *y* antes del último miembro de la enumeración significaríamos que ésta ha terminado (*y algunas ráfagas*...); sin ella, queda la atención pendiente de lo que pueda seguir, a no ser que el descenso final de la entonación nos anuncie que el

guna para captar las relaciones. El buen estilo paratáctico es sumamente satisfactorio, tanto para el lector como para el oyente, pues basta que las oraciones se sigan en orden lógico para que su conexión se haga patente.

## Iteración múltiple en series asindéticas

El poeta del Cantar suplementa los períodos breves de las expresiones geminales animando el relato, especialmente en descripciones de batalla, con períodos asindéticos más extensos. Entre los muchísimos ejemplos que se podrían dar, elegiré la famosa descripción formularia del arremeter de los jinetes del Cid en los versos 715-718, repetida en 3.615-18:

35

*Enbraçan los escudos delant los coraçones,*
*abaxan las lanças abueltas de los pendones,*
*enclinaron las caras de suso de los arzones,*
*ívanlos ferir de fuertes coraçones.*

Los cuatro versos son gramaticalmente independientes, pero no por eso dejan de integrarse en un período por virtud del orden lógico. He aquí, ejemplificado en cuatro versos, el principio de unidad paratáctica, la cual es tan orgánica como la unidad hipotáctica; es, además, la más propia para describir una serie de movimientos de rápida consecuencia. Basta, para demostrar la eficacia del estilo yuxtapuesto, convertir la descripción dinámica de la tirada 35 en una pesada oración hipotáctica: "[Los del Cid, acometiendo, para socorrer a Pedro Bermúdez] *primero* embrazan los escudos delante de los corazones; y *luego* enristran las lanzas y envuelven los pendones; *entonces* inclinan las caras encima de los arzones, y al combate se preparan con buenos corazones".

período ha terminado. La presencia de la conjunción permite estos recursos estilísticos, ayudados por los movimientos de la curva melódica; sin ella, la entonación tendría que decirlo todo".

Las palabras subrayadas, que especifican la relación temporal de las oraciones independientes del período, debilitan la fuerza de los verbos y estropean el ritmo, el cual es en sí correlativo del significante. Sin tales palabras vinculadoras, ¿qué es lo que facilita el estilo paratáctico en la serie 35? El estilo paratáctico ha facilitado el colocar el verbo de cada oración al principio del verso, realzando así el ímpetu de los agentes.

En la serie paralela (tir. 36) el poeta se vale de la fórmula iterativa que también se encuentra en el *Rolando:*

36

*Veriedes tantas lanças premer e alçar,*
*tanta adágara foradar e passar,*
*tanta loriga falssar e desmanchar,*
*tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,*
*tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.*

Es acertadísimo, entre la tirada 35 y la 36, el cambio de la colocación de los elementos oracionales y, además, el cambio de la voz activa a pasiva, pues así se muda el enfoque desde el impulso dinámico del agente al efecto de este impulso en el objeto. El poeta hubiera podido seguir empleando la fórmula anterior, diciendo: "*Premieron e alçaron tantas lanças, foradaron e passaron tantas adágaras*", etc., pero semejante duplicación hubiera sacrificado el efecto de variedad y contraste provenido no sólo del mencionado cambio de enfoque, sino del cambio de la voz activa a la voz pasiva.

### VERSOS DE ENCADENAMIENTO

El procedimiento de la técnica de yuxtaposición que más claramente demuestra el método acoplador de la parataxis en el *Poema* es el verso de encadenamiento, por medio del cual las mismas palabras al final de una tirada, repetidas en el primer verso o en uno de los primeros versos de la que sigue, vinculan dos series. De este modo se unen las tiradas 15-16, 28-29, 34-35, 43-44, 117-118, 129-130.

REPETICIÓN DE LA MISMA PALABRA A TRAVÉS DE UNA SERIE

En muchas tiradas la repetición frecuente de la misma palabra podría resultar monótona. Lo que impide la monotonía en tales casos es que la repetición es en sí un procedimiento intensivo, como hemos visto al tratar del epíteto "*Campeador*" tantas veces repetido en la serie 82 [15].

Con razón se ha dicho que el humorismo del ardid de las arcas de arena proviene en gran parte de la manera de reaccionar idénticamente Raquel y Vidas como si ambos fueran movidos por el mismo resorte. El adjetivo *amos*, usado tres veces en siete versos de la serie 9 sirve para subrayar esta idea de dos en uno: "*Raquel e Vidas en uno estavan amos*". Otro ejemplo de los muchos que se podrían aducir es el de la repetición del verbo *comer* (tres veces en tres versos) de la tirada 62, cuando el Cid insiste traviesamente en que coma el Conde de Barcelona. Aquí la aliteración traviesa subraya, además, el tono burlón de las palabras del Cid: "*Comed, Comde, algo*".

## OTRAS FORMULAS EPICAS

### FÓRMULA DE RECOMIENZO

La única fórmula de recomienzo del Poema ocurre al principio del Cantar de las Bodas:

*Aquís conpieça la gesta de mío Çid el de Bivar*

---

15 Véase en la pág. 183. Un ejemplo graciosísimo de la repetición intensiva se encuentra en *El Mercader de Venecia* de Shakespeare, cuando Portia le pide a Bassanio el anillo que ella le había dado, anillo que éste, contra su promesa, no había guardado. Bassanio se defiende diciendo: "*Sweet Portia, / If you did know to whom I gave the ring, / If you did know for whom I gave the ring, / And would conceive for what I gave the ring, / And how unwillingly I left the ring, / When nought would be accepted but the ring, / You would abate the strength of your displeasure*". A lo que Portia contesta: "*If you had known the virtue of the ring, / Or half her worthines that gave the ring, / You would not then have parted with the ring*".

Sería ingenuo tomar estas palabras del juglar al pie de la letra [16]. El juglar no está empezando un Cantar de Gesta nuevo, ni siquiera una fase nueva de la acción del Cid ya iniciada. Al final del Cantar del Destierro hemos dejado al Campeador y a los suyos felicitándose de la ganancia que les ha producido su victoria contra el Conde de Barcelona, a quien hemos visto por última vez ausentándose, receloso y corrido. El Cantar del Destierro da la impresión de interrumpirse sin terminarse. Carece, en la última serie, de un verso de conclusión semejante a los que terminan los dos últimos cantares (2.276-77, 3.730). La primera serie del cantar segundo continúa narrando en línea recta la serie de acciones lanzada en el primero, dando la noticia de que como resultado de la victoria obtenida sobre el Conde de Barcelona, el Cid se asienta definitivamente en las tierras del rey de Lérida (1.087).

Si no hay un punto marcado de división entre el primer y segundo cantares, ¿por qué lo anuncia el juglar con una fórmula de recomienzo? Creo que la explicación más lógica es que cantó el primero en una sesión, el segundo en otra, y que anuncia una nueva gesta para asegurar a los que antes no habían estado presentes que lo que recitará no ha de ser una presentación incompleta [17]. Creo que esto puede explicar el motivo práctico del juglar, pero la explicación básica, que impide interpretar literalmente el verbo *'compeçar'* del verso 1.085, se apoya en el análisis de la estructura del Poema que he propuesto a través de este trabajo. En esta estructura, el primer cantar narra el suceso que ocasiona los que siguen; se inicia la serie de victorias por medio de las cuales el Cid recobra su honra y en dos versos fervorosos (282-282b), declara que espera llegar a casar a las hijas honradamente.

---

16 Eugene Dorfman, apoyándose en este verso sostiene que todo el primer Cantar no es más que "un preludio, un prólogo". Añade: "La epopeya en sí empieza con las bodas". Su artículo "El narrema en la epopeya y el romance medievales" (*Comentario* [Montevideo], XI, octubre, 1964, págs. 18 y sigs.), recapitula los puntos esenciales de una tesis inédita de la Universidad de Michigan, *The Roland and the Cid*, Ann Arbor, 1950.

17 Rychner (pág. 57) aduce dos versos de recomienzo. En *Le Moniage Guillaume*, no muy entrada la canción, el juglar dice, en el verso 301, al principio de la serie 6: "*Hui mais errés d'une boine canchon, / C'est de Guillaume au Cort Nés le baron*". Al final de la *laisse*, en el verso 342, repite la fórmula.

### FÓRMULA VINCULADORA DE RECAPITULACIÓN AÑADIDA A LA FÓRMULA DE RECOMIENZO

Inmediatamente después de la fórmula de recomienzo, el juglar nos informa de cómo han terminado las acciones de Zaragoza, Huesa y Montalbán, iniciadas anteriormente (951-952), resumiendo así lo acaecido y ensanchándolo. Luego suple noticias rapidísimas de conquistas no mencionadas antes: las de Jérica, Onda, Almenara y Burriana (1.092-93). Esta clase de procedimiento se observa también en el *Moniage*, cuya serie octava empieza con una recapitulación de lo ocurrido en la serie sexta. También la *laisse* 18 del Cantar francés es toda un recuerdo de la 17. Según Rychner todos los versos retrospectivos tienen por explicación satisfactoria y completa el deseo que el juglar siente de atraer de nuevo y de retener un grupo de oyentes [18]. No me parece que la explicación sea completa, por lo menos para nuestro poema, como se demostró en nuestra consideración de la función formal de las series paralelas.

### FÓRMULA DE TRANSICIÓN ABRUPTA

A veces el juglar anuncia de repente que va a cambiar de asunto: *D'iffantes de Carrión yo vos quiero contar* (1.879) [19]; *Quiérovos dezir del que en buena çinxo espada* (899); *Dezir vos quiero nuevas de allent partes del mar, / de aquel rey Yúcef que en Marruecos está* (1.620-21); *Alabandos ivan ifantes de Carrión / mas yo vos diré d'aquel Félez Muñoz* (2.763-64). La interpolación de esta fórmula en la continuidad rectilínea de acontecimientos referibles a una persona cambiando abruptamente el enfoque a otros acontecimientos y a otra persona o personas, da un sesgo al movimiento narrativo que lo varía agradablemente [20].

---

18 Rychner, *Chanson de Geste*, págs. 59-61.

19 Véase pág. 62 de *Estructura*.

20 El cantar de romances extensos se vale a veces de la fórmula de transición abrupta. Un ejemplo: "*Dejemos lo de la corte, / y al conde quiero tornar*" en el Romance de Montesinos, *Romancero español* (Madrid, 1943), pág. 105.

### Elementos formularios en la descripción de batallas

No importa tanto subrayar los denominadores comunes formularios de los encuentros militares del Cid como insistir en la variedad de estos encuentros, desde la correría hasta la batalla campal y el asedio. En algunas de las batallas son notables los paralelismos, como ha observado Ruth House Webber[21]. Pero aún más notables que las semejanzas son los contrastes sutiles, como también sostiene la señora Webber con toda razón. Los contrastes entre ciertas batallas son muy fuertes: Castejón cae en manos del Campeador por sorpresa; en Alcocer los castellanos y los moros chocan con el mayor estruendo en campo raso; en el Pinar de Tévar la descripción de la acción militar se reduce a una breve tirada de once versos y se elaboran *in extenso,* con espíritu burlón, las circunstancias de la prisión del Conde de Barcelona.

Comparando el poema castellano, en el cual la guerra ofrece aspectos muy variados, con el *Roland* o el *Aliscans,* Menéndez Pidal observa que en éstos las descripciones de batallas son generalmente muy parecidas[22]. ¿Es un defecto esta uniformidad? No siempre, en el *Rolando,* por lo menos. En este cantar, tan recargado de lirismo, las iteraciones suelen desempeñar, sobre todo, una función intensiva. En el *Cid* la variedad de la descripción de las batallas poetizadas reflejan en general, la de las batallas verdaderas. Además, el realismo sobrio del Poema exige diferenciación delicada entre los matices de su estilo mesurado para no incurrir en gris monotonía.

---

21 En un trabajo entregado a la *Modern Language Association* en diciembre de 1962.

22 MP, *PMC,* pág. 80: "El *Roland* o el *Aliscans* no nos dan idea de estrategia alguna, salvo el dividir ambos ejércitos en líneas de combate o 'echeles', generalmente formadas por hombres de un mismo país, siempre más numerosas las de los sarracenos que las de los cristianos, las cuales se atacan sucesivamente sin plan alguno; las largas descripciones de las batallas se reducen al monótono chocar de los campeones unos con otros o con turbas que caen a centenares bajo los descomunales golpes de los héroes. En el Mío Cid, la guerra ofrece aspectos variados, desde la pequeña correría hasta la batalla campal y el asedio, según el héroe va creciendo en recursos y planes".

### "POR EL COBDO AYUSO LA SANGRE DESTELLANDO"

Entre los detalles de la acción guerrera, el más notable es el que destaca a Minaya y al Cid entre todos los lidiadores. Sólo de estos dos se dice "*por el cobdo ayuso / la sangre destellando*", una vez del Cid (1.724), y tres veces de Minaya (501, 781, 2.453). Esta expresión, una de las más dramáticas entre las que describen el contacto violento de contrarios, es algo así como una insignia formularia del deuteragonista. La fórmula se particulariza de un modo muy especial por una repetición: en la tirada 24, Minaya hace el voto solemne de no aceptar parte alguna del botín de Castejón hasta que haya demostrado plenamente la fuerza de su brazo cuando, lidiando con los moros en el campo, la sangre del enemigo se le derrame por el "*cobdo ayuso*". Y la fórmula se repite precisamente cuando Minaya ve cumplido su voto, en la tirada 40. No sólo se repite la fórmula, sino que se intensifica con un hemistiquio que repite la idea: "*sangriento trae el braço*".

### TAJOS DE ESPADA

Sólo la fuerza de los mandobles del Cid aventaja a la del brazo sangriento de Minaya. Quien insistiese en estudiar los motivos de todo cantar de gesta como manifestación de asociación mítica y atracción temática, fácilmente tendría a Colada y Tizón por espadas mágicas. Sin embargo, no creo que se puedan hermanar estas espadas con las de las *chansons de geste* forjadas por el mágico Galant, ni con las de la tradición germánica hechas por el mismo forjador[23].

La fuerza de los mandobles del Cid proviene del poder de su propio brazo; la virtud sobrehumana de Durendal es debida al forjador mágico. ¿Cómo explicar, pues, los dos tajos prodigiosos, el de la espada sin nombre que corta por la cintura a un alguacil moro dejando en el campo la mitad de su cuerpo (751), y el de Colada que hiende a Búcar desde el yelmo hasta la cintura? Esto no es increíble,

---

23 *Galant*, el forjador de Durendal, es el mismo *Wéland*, forjador de las espadas de Walter. Véase MP, *ChR.*, pág. 461.

según observan Menéndez Pidal y otros [24]. Lo que sí es inverosímil es lo que pasa en cantares franceses. En el *Roland*, la Durendal y la Halteclere parte en dos mitades al jinete *y al caballo*, hecho que se describe hasta cuatro veces en la batalla. La misma fórmula, observa Menéndez Pidal, se usa con mayor exageración aún en el Fragmento de la Haya, y otras *chansons de geste* posteriores emplean igual hipérbole. Además, Roldán hiere con su espada el peñasco de sardónice, probando así la virtud de su acero. Esta prueba tiene por antecedente la que se hacía contra una piedra con las espadas forjadas, en otros cantares.

De estos antecedentes mágicos no hay nada en las espadas del Campeador. La tradicionalidad de Colada y Tizón pertenece al mundo de la realidad, no al de la idealidad, en el que inverosímilmente se encuentra un peñasco de sardónice en Roncesvalles, lo que pareció incomprensible a Bédier, cuyo individualismo pretendió equiparar el arte del juglar francés con Racine [25]. El porqué de lo creíble de las espadas cidianas y lo increíble de las de Roldán lo explica definitivamente Menéndez Pidal:

> ...El natural apartamiento de la verdad afectiva, proceso habitual en la historia cantada para pasar de la noticia verídica al poema heroico, se cumple en la épica francesa más extremosamente que en la épica española. Así, lo irreal y aun lo irracional tienen gran cabida en el sistema poético del *Roland*, a diferencia de lo que sucede en el *Mío Cid* [26].

---

24 MP, *CMC*, II, pág. 659: "... la historia cuenta otros dos tajos iguales de un contemporáneo del héroe castellano, de Godofredo de Bullón... Du Cange observa que estos tajos no son del todo increíbles para el que haya tenido ocasión de apreciar la anchura, el largo y el peso de las espadas de entonces; y a la observación de Du Cange asentirá el que haya tenido en su mano una espada como la ancha que aquí se reproduce. (Menéndez Pidal reproduce una fotografía de la Espada Joyosa, de la Armería Real. Largo de la hoja: 880; ancho: 74 mm.) Aún en la época moderna se cuentan casos como el de aquel Baltazar de Gallegos que en la conquista de la Florida partió por medio del cuerpo al general de Tlascaluza...".

25 Sobre esto véase MP, *ChR*, pág. 460.

26 MP, *ChR*, pág. 460.

### FÓRMULAS DE MOVIMIENTO APRESURADO

Entre batallas, el Cid y los suyos emprenden marchas. Cuando, durante estas marchas, se resalta un movimiento apresurado cuya urgencia se comunica por verbos de acción [27], el juglar suele acentuar esa prisa aduciendo la fórmula del canto de los gallos y del amanecer: *Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores* (235, 456, 3.545); *pareçen los alvores* (1.657). Nunca es el canto matutino el que despierta a los que duermen (en efecto, casi nunca nos dice el juglar que los castellanos pasaron una noche durmiendo) [28], ni menciona el amanecer sólo para halagar los sentidos con un efecto pintoresco. Los gallos se convierten en clarines que animan a las ya despiertas mesnadas cidianas y el alba se presenta como figura de prosopopeya que refleja la urgencia crítica de los interesados [29].

---

27 *Tornavas don Martino a Burgos   e mío Çid aguijó*
*pora San Pedro de Cardeña   quanto pudo a espolón,*
*con estos cavalleros   quel sirven a so sabor.*
APRIESSA CANTAN LOS GALLOS   *e quieren crebar albores,*
*quando llegó a San Pero   el buen Campeador;*

232-236

"A LA MAÑANA,   QUANDO LOS GALLOS CANTARÁN,
"NON VOS TARDEDES,   *mandedes ensellar;*

316-317

*"Si cueta vos fore   alguna al algara,*
"FAZEDME MANDADO   MUY PRIVADO *a la çaga.*
*"D'aqueste acorro   fablará toda España."*
*Nonbrados son   los que irán en el algara,*
*e los que con mío Çid   fincarán en la çaga.*
YA CRIEBAN LOS ALBORES   E VINIE LA MAÑANA,
*ixie el sol,   ¡Dios, qué fermoso apuntava!*

451-457

*Fincadas son las tiendas*   *e* PAREÇEN LOS ALVORES,
A UNA GRAND PRIESSA   TAÑIÉN *los atamores;*

1.657-58

28 El Cid duerme sólo cuando el arcángel San Gabriel se le aparece en sueños, y cuando el incidente del león.

29 Véase pág. 90, en que se considera la función formal del canto de los gallos como elemento de la representación total del tiempo.

También marca el movimiento apresurado la fórmula *"el día es exido, / la noch querié entrar"* (311) y sus variantes [30].

## DESCRIPCIÓN CONVENCIONAL Y DESCRIPCIÓN PARTICULARIZADA DEL PAISAJE

Ya propusimos en un capítulo anterior una explicación de la función designativa y el valor formal de elementos escénicos [31]. Conviene ahora volver brevemente al asunto considerándolo más estrictamente desde el punto de vista del empleo de una fórmula, la fórmula *"fiero(a) e grand"* y sus variantes. Antes de entrar en el reino moro de Toledo (tir. 22), el Cid anuncia que será necesario pasar una sierra *"fiera e grand"*. Cinco versos después, el juglar nos dice que los castellanos hacen dar cebada a los caballos *"en medio d'una montaña / maravillosa e grand"*. De El Poyo sobre Monreal, donde el Cid se asienta para emprender correrías a su derredor, el juglar nos dice que es *"alto..., maravilloso e grant"* (864) [32]. En estos casos la nítida simplificación evocadora sin especificación de aspectos plásticos (salvo el adjetivo *"alto"* en 864) basta para sugerir la escena convencional. Pero cuando el poeta está para narrar la acción más violenta del Poema, la afrenta de Corpes, en vez de atenerse otra vez a la fórmula conveniente llamando al robredo simplemente *"maravilloso e grant"*, lo denomina con su nombre propio (2.697), dice que *"los montes son altos"* (2.698), y que las ramas *"pujan con las nuoves"* (2.698). ¿Ha sustituido el poeta la fórmula que ha usado varias veces por otra fórmula, al llegar a este punto culminante? O ¿es que abandona su estilo habitual aportando una imagen original? He dado con un verso semejante al que dice *"pujan con las nuoves"* en el Romance de Guarinos (*Prim.*, 186):

---

30 *El día es salido, e la noch es entrada* (1.699); *passando va la noch, viniendo la man* (323).

31 Véanse págs. 106-107.

32 En la última serie del Cantar del Destierro, el narrador nos informa de que la ganancia producida por la victoria contra el Conde de Barcelona es *"maravillosa e grand"*.

*Morlotes, de gran placer,*
*un tablado mandó armar;*
*el altura que tenía*
*al cielo quería llegar*

Se podría creer que en el verso 2.698 se trata de una expresión hiperbólica ya tradicional en los tiempos del *Mío Cid,* pero esto no se puede demostrar. Y para hacer constar que el verso "*al cielo quería llegar*" del Romance de Guarinos es formulario, necesitaríamos un registro completo de las fórmulas del romancero, algo que, de estar publicado, facilitaría enormemente muchas investigaciones. En cuanto al verso 2.698 del Poema, sea formulario o no, lo que consta es que una vez más el juglar nos ha demostrado su criterio selectivo [33].

## FÓRMULAS DE DISCURSO DIRECTO CON VERBO "DICENDI"

La repetición regular de fórmulas de discurso directo hubiera sido una rémora al movimiento narrativo del Poema. Tales fórmulas son mucho más frecuentes en el *Roland* que en el *Cid* [34]. En aquél se emplean con regularidad monótona para lanzar la *laisse.* En el cantar castellano se evita esta monotonía porque lo común es que empiece la serie sin indicación de interlocutor, bastando, para saber quién es el que habla, que se trate de él al fin de la serie anterior. Así se produce un efecto de diálogo dramático más bien que de parlamentos oídos indirectamente por vía de la voz narradora [35]. Entre las catorce tiradas cuyo primer verso introduce al hablante, cuatro lo hacen con

[33] MP, *TPC...*, pág. 103: "Yo, habiendo estudiado el terreno poetizado en el *Mío Cid,* veo en su robredo de Corpes un paisaje real, literatizado espontáneamente por el poeta". Menéndez Pidal con razón rechaza la opinión de Curtius, el cual ve en el robredo de Corpes un paisaje ideal de procedencia puramente literaria.

[34] Dentro de los 641 versos de las primeras 50 *laisses,* 11 de ellas (4, 9, 19, 21, 24, 29, 30, 40, 41, 42, 46) empiezan con un verso que introduce al hablante ("*Blancandrin dist*", "*Ço dist Marsilies*", "*Dist li Sarrasins*", etc.); en el *Cid* a través de los 1.086 versos de las 63 tiradas del primer cantar, sólo cinco de ellas (6, 56, 58, 60, 62) empiezan de este modo.

[35] Véase sobre esto Dámaso Alonso, *Ensayos...*, págs. 71-72.

el verbo *fablar* (78, 1.866, 2.527, 3.306) y dos con *dezir* (1.033, 1.127). En los otros ocho casos se prescinde del verbo *dicendi*, que se da por supuesto elípticamente: "*Sorrisós de la boca* [y dijo]..." (1.527); "*Pesól al rey de Marruecos* [y dijo]..." (1.622); "...*la madre lo doblava* [y dijo]..." (2.602); "*El comde don Garçía en pie se levantava* [y dijo]..." (3.270); "*Ferrán Gonçálvez en pie se levantó* [y dijo]..." (3.291); "*Mío Çid Roy Díaz a Per Vermudoz cata* [y dice]..." (3.301); "*Martín Antolínez en pie se fo levantar* [y dijo]" (3.361); "*Essora Muño Gustioz en pie se levantó* [y dijo]..." (3.382).

Subrayemos un acierto del juglar: el verbo "*levantarse en pie*", usado cuatro veces al principio de cuatro tiradas, corresponde a la parte del poema en que se pronuncian los parlamentos más agitados. Éstos ocurren durante el altercado de Garci Ordóñez y el Cid (tir. 140); cuando Fernando rechaza la tacha de menos valer (tir. 141); cuando Martín Antolínez reta a Diego González (tir. 146); cuando Muño Gustioz reta a Asur González (tir. 149).

Las cuatro repeticiones de la frase "*levantarse en pie*" son interrumpidas sólo una vez por el verbo *catar*. La interrupción produce un precioso contraste cómico. En medio de toda la tensión entre contrarios cuyas lenguas están para estallar, Pedro Vermúdez, Pedro MUDO, calla. El Cid lo mira. Podemos ver en su mirada un brillo de malicia afectuosa:

*Mío Çid Roy Díaz a Per Vermudoz cata.*

Luego le dice el Cid a Pedro:

"FABLA, *Pero* MUDO, *varón que tanto* CALLAS!"

y cuando, al fin, en la tirada 143, Pedro Vermudoz habla, el verbo de la fórmula "*Per Vermudoz conpeçó de* FABLAR", ha perdido del todo su carácter rutinario y se convierte en comentario travieso de la retórica del narrador.

### EL VERBO "DICENDI" DE CONCLUSIÓN

Al verso de discurso directo introductorio corresponde el de discurso directo de conclusión que cierra una tirada: *Dixo Minaya Albar Fáñez: "esto faré yo de grado"* (819). Esta es una de las fórmulas de asentimiento, las cuales son más frecuentes en el *Rolando* que en el *Cid*. En un caso esta fórmula se convierte en correlativo estructural al ponerse en boca del rey, el cual suele mandar. Cuando el Cid, echándole la culpa del casamiento desastroso le dice *"desto que nos abino que vos pese, señor"* (3.041), el juglar termina la tirada con el siguiente verso de remate:

*Respondió el rey: "Sí fago, sín salve Dios!"* (3.042)

Aquí la fórmula realza la posición defensiva en que se encuentra Alfonso frente a su vasallo.

### FÓRMULAS DE LA VOZ NARRADORA

Conviene dar fin a esta consideración de la función de fórmulas representativas con algunas observaciones sobre las de la voz narradora. Hablando con su propia voz, el juglar aprovecha la retórica del arte de narrar con el fin de influir en el ánimo de sus oyentes.

Entre las expresiones que le sirven para dirigirse a su público, la más frecuente y convencional es la que incita la atención con el verbo *oír: odredes lo que a dicho* (70, 1.024, 3.353; 188, 3.292), *oíd lo que fabló* (2.350; 1.127, 1.603), *commo odredes contar* (684), etc. Más que para compartir con el auditorio un punto de vista intensamente celebrativo (como cuando exclama *¡Dios...!*), el cantor la emplea con bastante regularidad como recurso para realzar un parlamento o para empezar una tirada. También tiene propósito enfático la fórmula *'Sepades'* y *'sabet': "es día a de plazo, sepades que non más"* [36] (414).

---

[36] 307, 572, 602, 610, 768, 918, 1.098, 1.154, 1.197, 1.207, 1.209, 1.233, 1.835, 1.983, 2.141, 2.281, 2.317, 2.430, 2.752, 3.110, 3.308, 3.369.

Las expresiones arriba señaladas son las más frecuentes pero no las que más importan a la finalidad poética del cantor. Para este propósito la fórmula más importante (fuera del epíteto rebosante), es la exclamatoria, que celebra al Cid o a uno de los suyos: "*¡Dios, qué alegre fo el abbat don Sancho!*" (243) (cuando el Cid llega a Cardeña para despedirse de su familia); "*¡Dios, cómmo es bien barbado!*" (789); "*¡Dios, qué bien pagó a todos sus vassallos!*" (806); "*¡Dios, cómmo fo alegre todo aquel fonssado / que Minaya Álvar Fáñez assí era llegado!*" (926-927); "*¡Dios, cómmo es alegre la barba vellida!*" (930), etc.

La fórmula exclamativa abunda también en la literatura no épica [37], pero no cabe duda de que pertenece muy especialmente a la retórica celebrativa de la voz narradora de la epopeya. Por eso hemos dicho que es la que más importa a la finalidad poética del cantor [38].

Las fórmulas de la voz narradora, pues, se emplean para incitar la atención del oyente, para resaltar algo importante, y, sobre todo, para celebrar hechos admirables. La voz narradora importa tanto a la epopeya antigua como a la novela moderna, pero de un modo profundamente distinto porque lo que distingue al artista de la edad heroica del artista de la edad libresca es su visión de la vida, siendo tradicional la visión del poeta épico, personal la del novelista. Por eso la voz del gran novelista es del todo individual —Cervantes es un ejemplo capital—; pero la voz del juglar es eco de la colectiva.

---

37 MP, *CMC*, II, pág. 629.

38 Sólo una vez emplea el juglar la fórmula exclamatoria para desvalorizar a un personaje. No cabe duda de que se está riendo del Conde de Barcelona cuando dice: "*comiendo va el comde. ¡Dios, qué de buen grado!*". Tan insólito empleo de la exclamación demuestra una vez más la adaptabilidad contextual de la fórmula.

## Capítulo XI

# RIMA INTERNA

El estudio de Menéndez Pidal en torno a la versificación del *Cantar de Mío Cid* lleva el sello de su gran autoridad [1]. Nos parece definitivo en todo lo que se refiere a los aspectos fundamentales de la lengua, del metro y de la asonancia de segundos hemistiquios. Pero mucho hay que añadir sobre un aspecto notable que creo ha permanecido oculto hasta ahora [2]: la rima interna de gran número de hemistiquios iniciales. Nos proponemos, pues, demostrar la frecuencia de este fenómeno, y señalar lo que a nuestro parecer significa en el estilo de la creación. Los datos son los siguientes:

1) De los 3.730 versos del Poema, 517 contienen primeros hemistiquios asonantados. Éstos se presentan casi siempre pareados. Los registro en la tabla siguiente:

---

[1] R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid,* primera edición, Madrid, 1908; segunda edición aumentada, Madrid, 1948.

[2] Además de Menéndez Pidal, los investigadores que han hecho estudios especiales de la asonancia en el *Poema del Cid* son Antonio Restori, *Osservazioni sul metro, sulle assonanze e sul testo del Poema del Cid* (Bologna, 1807), y E. Staaff, "Quelques Remarques concernant les Assonances dans le Poème du Cid" en *Homenaje a Menéndez Pidal,* II, 1925, págs. 417-429. Lo único que Restori observa es que, para evitar la monotonía, el juglar a veces cambia la asonancia, interrumpiendo una serie con "un verso isolato spesso con rimalmezzo" (págs. 32-33). Se refiere a versos como

*Los que exieron de tierra de ritad son abondados,*
*a todos les dio en Valençia...*
*casas y heredades de que son pagados*

(1.245-1.246b)

El verso que Restori tiene por aislado (1.246) es, en efecto, sólo el primer hemistiquio de un verso incompleto cuyo segundo hemistiquio "*el Campeador contado*" lo suple Menéndez Pidal.

Staaff ni siquiera menciona la rima interna en su artículo.

TABLA I

*Registros de Asonantes Pareados en Orden de Frecuencia*

## CANTAR DEL DESTIERRO

*e-a:* 2-3; 38-9; 54-5; 156-7; 208-9; 253-4; 287-8; 366-8; 384-5; 396-400; 624-5; 912-13; 993-4 (29 asonancias). — *e-o:* 44-5; 111-12; 123-4; 251-2; 358-9; 362-3; 496-7; 511-13; 617-18; 620-1 (21). — *o:* 269-b; 281-2; 328-9; 434-5; 457-8; 709-10; 737-9; 791-2; 923-4; 975-6 (21). — *a-o:* 42-3; 181-2; 314-15; 343-4; 376-7; 389-90; 728-9 (14). — *a-a:* 296-7; 418-19; 716-17; 726-7; 793-5; 949-50 (13). — *e:* 228b-9; 860-1; 868-9; 880-1; 1.063-4 (10). — *o-o:* 298-b; 374-5; 900-1 (6). — *e-e:* 26-7; 638-9; 1.033b-4 (6). — *i:* 748-9; 902-4 (5). — *o-a:* 62-3 (2). — *i-o:* 349-50 (2). — *a:* 10-11 (2).

## CANTAR DE LAS BODAS

*e-a:* 1.119-20; 1.174-5; 1.245-6; 1.304-6; 1.308-9; 1.325-6; 1.424-5; 1.485-6; 1.630-2; 1.657-8; 1.661-2; 1.745-9; 1.766-7; 1.788-9; 1.801-2; 1.875-6; 1.965-6; 1.983-4; 2.241-2 (43). — *o:* 1.263-4; 1.442-3; 1.487-8; 1.653-5; 1.814-15; 1.846-7; 1.866-7; 1.994-5; 2.147-9; 2.182-3 (22). — *e-o:* 1.180-1; 1.365-6; 1.413-15; 1.419-20; 1.444-5; 1.506-7; 1.671-2; 1.685-6; 1.941-3; 2.153-5 (23). — *i-a:* 1.168-9; 1.462-3; 1.466-7; 1.533-4; 1.541-3; 1.910-11; 2.056-7 (15). — *a-o:* 1.274-5; 1.338-9; 1.711-12; 1.972-3; 2.021-2; 2.091-2 (12). — *a-a:* 1.281-2; 1.617-8; 1.673-4; 1.737-8; 1.896-7; 1.988-9 (12). — *i:* 1.102-b; 1.204-5; 1.249-50; 1.818-9; 2.258-9 (10). — *e:* 1.252b-4; 1.399-400; 1.760-1; 1.945-6 (9). — *e-e:* 1.123-4; 1.648-9; 1.977-8; 2.165-6 (8). — *i-o:* 1.176-7; 1.215-6; 1.852-3 (6). — *a:* 1.666-b; 2.082-3 (4). — *a-e:* 1.990-1; 2.271-2 (4). — *u-a:* 1.214-6 (2).

## CANTAR DE CORPES

*e-o:* 2.343-4; 2.405-6; 2.541-2; 2.544-5; 2.615-6; 2.630-1; 2.664-5; 2.730-1; 2.799-800; 2.918-9; 2.962-3; 3.141-2; 3.232-3; 3.342-3; 3.445-6; 3.487-8; 3.528-30; 3.568-9; 3.703-4; 3.708-9; (41). — *a-o:* 2.284-5; 2.305-6; 2.517-8; 2.806-7; 2.903-5; 2.925-6; 2.928-9; 2.937-8; 3.009-10; 3.085-6; 3.148-9; 3.467-9; 3.511-2; 3.541-2; 3.588-9; 3.065-6; 3.659-62; 3.693-4; 3.699-700 (40). — *o:* 2.350-1; 2.353-4; 2.376-7; 2.398-9; 2.864-5; 3.035-6; 3.067-8; 3.199-200; 3.253-6; 3.280-1; 3.403-4 (24). — *i-a:* 2.632-33; 2.678-9; 2.787-8; 2.879-80; 3.007-8; 3.060-1; 3.151-2; 3.357-8; 3.379-80; 3.398-9 (20). — *a-a:* 2.320-1; 2.433-4; 2.831-2; 2.841-2; 2.877-8; 2.976-7; 3.076-7; 3.157-8; 3.585-6; 3.616-7 (20). — *e-a:* 2.414-5; 2.546-7; 2.612-3; 2.740-1; 2.784-5; 2.874-5; 3.104-5; 3.307-8 (16). — *a:* 2.290-1; 2.323-4; 2.328-9; 2.661-2;

3.089-90; 3.385-6 (12). — *a-e:* 2.594-5; 2.738-9; 3.223-4; 3.428-9; 3.456-7; 3.643-4 (12). — *e-e:* 2.852-3; 3.197-b; 3.216b-7; 3.268-9; 3.460-2 (11). — *i:* 2.644-5; 2.882-3; 3.344-5; 3.472-3 (8). — *o-o:* 3.324-7 (4). — *i-o:* 3.484-5 (2). — *e:* 3.214-5 (2). — *o-e:* 3.443-4 (2). — *u-a:* 2.424-5 (2).

2) Entre los hemistiquios de este primer grupo, una proporción pequeña pero importante por su valor poético en ciertos casos, consta de 15 series de más de dos asonantes: 17 de tres; tres de cuatro; una de cinco[3]. Consigno estos asonantes interiores aglomerados junto con los pareados en la tabla II:

TABLA II

ASONANTES INTERIORES PAREADOS Y EN SERIES DE MÁS DE DOS, EN ORDEN DE FRECUENCIA

| *Asonancia* | CANTAR DEL DESTIERRO *Versos* | *Por Ciento* | CANTAR DE LAS BODAS *Versos* | *Por Ciento* | CANTAR DE CORPES *Versos* | *Por Ciento* | TOTAL *Versos* | *Por Ciento* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| e-a | 29 | 2,7 | 43 | 3,6 | 16 | 1,1 | 88 | 2,4 |
| e-o | 21 | 1,9 | 23 | 1,9 | 41 | 2,8 | 85 | 2,3 |
| ó | 21 | 1,9 | 22 | 1,8 | 24 | 1,6 | 67 | 1,8 |
| a-o | 14 | 1,3 | 12 | 1,0 | 40 | 2,7 | 66 | 1,8 |
| a-a | 13 | 1,2 | 12 | 1,0 | 20 | 1,4 | 45 | 1,2 |
| i-a | | | 15 | 1,3 | 20 | 1,4 | 35 | 0,9 |
| e-e | 6 | 0,6 | 8 | 0,7 | 11 | 0,8 | 25 | 0,7 |
| í | 5 | 0,5 | 10 | 0,8 | 8 | 0,5 | 23 | 0,6 |
| é | 10 | 0,9 | 9 | 0,8 | 2 | 0,1 | 21 | 0,6 |
| á | 2 | 0,2 | 4 | 0,3 | 12 | 0,8 | 18 | 0,5 |
| a-e | | | 4 | 0,3 | 12 | 0,8 | 16 | 0,4 |
| o-o | 6 | 0,6 | | | 4 | 0,3 | 10 | 0,3 |
| i-o | 2 | 0,2 | 6 | 0,5 | 2 | 0,1 | 10 | 0,3 |
| u-a | | | 2 | 0,2 | 2 | 0,1 | 4 | 0,1 |
| o-a | 2 | 0,2 | | | | | 2 | 0,1 |
| o-e | | | | | 2 | 0,1 | 2 | 0,1 |
| Total | 131 | 12,1 | 170 | 14,3 | 216 | 14,8 | 517 | 13,9 |

[3] Series de tres: 366-8; 511-3; 737-9; 793-5; 902-4; 1.252b-4; 1.413-5; 1.541-3; 1.630-2; 1.653-5; 1.941-3; 2.147-9; 2.153-5; 2.903-5; 3.460-2; 3.467-9; 3.528-30. Series de cuatro: 396-400; 3.253-6; 3.324-7. Serie de cinco: 1.745-9.

3) Además de los pares y series de tres y más, hay 207 primeros hemistiquios asonantes (5,9 %) que alternan *a*) con otros hemistiquios también asonantes (ABAB, 20 veces [4]); (ABBA, 18 veces [5]); o *b*) que alternan con hemistiquios no asonantes (ABACA, etc., 41 veces [6]).

4) El último grupo consta de 263 primeros hemistiquios (7 %) cuya palabra final, o cuyas palabras finales, se repiten produciendo rima perfecta [7]. De vez en cuando se repite todo el hemistiquio. En-

[4] 185-8; 234-7; 411-4; 542-5; 643-6; 665-8; 798-900b; 1.183-6; 2.769-72; 1.298-1.301; 1.841-4; 2.238-41; 2.410-3; 2.417-20; 2.637-40; 2.845-8; 2.947-50; 3.577-80; 3.672-5; 3.695-8.

[5] 295-8; 2.505-7 (con versos intermedios añadidos por MP); 348-51; 899-902; 1.244-7; 1.364-7; 1.443-6; 1.465-8; 1.736-9; 2.304-7; 3.587-90; 2.319-22; 2.432-5; 3.075-8; 2.614-7; 2.805-8; 2.963-6; 3.584-7.

[6] ABACA: 585-8; 595-9; 906-10; 1.006-10; 1.052-6; 1.170-4; 1.181-6; 1.276-80; 1.358-62; 1.385-8; 1.543-7; 1.634-8; 2.122-5; 2.183-7; 2.301-5; 2.370-4; 2.606-10; 2.666-70; 2.816-20; 2.992-6; 3.018-22; 3.094-8; 3.173-7; 3.185-9; 3.366-70; 3.517-21; 3.598-3.602; 3.624-8. — ABCBA: 968-72; 1.584-9; 1.633-7; 1.826-30; 2.052-6; 2.519-25; 2.665-70; 2.887-91; 2.957-61. — ABBBA: 1.412-6; 3.426-30. — AABAA: 2.925-9. — ABABA: 55-9.

[7] Repetición en hemistiquios consecuentes:

CANTAR DEL DESTIERRO

mío Çid: 6-7; 573-4; 661-2; 683-4; 802-3; 951-2. — hedes: 197-8. — gentes-yentes: 462-3. — arriba: 478-9. — moros: 694-5; 697-8. — el yelmo: 766-7. poyo: 863-4.

CANTAR DE LAS BODAS

las manos: 1.322-3. — Minaya: 1.390-1. — Medina: 1.451-2. — con él: 1.761-2. — corrida-corrido: 1.588-90. (Secuencia de Menéndez Pidal.)

CANTAR DE CORPES

Búcar: 2.408-9. — yelmo: 2.422-3. — primas: 2.777-8; 2.786-7. — a Minaya: 2.848-9. — rey: 2.932-3; 2.989-90. — vayan: 2.964-5. — lorigas: 3.074-5. — plaze: 3.427-8. — plazo-plazdo: 3.533-4. — fecho: 3.569-70. — almófar: 3.653-4. — escudo: 3.675-6.

Repetición alternante:

CANTAR DEL DESTIERRO

don Martino: 185, 187. — Çid: 246, 248. — mío Çid: 35, 37; 522, 524; 581, 583; 851, 853; 969, 971; 1.058, 1.060. — doña Ximena: 262, 264. — a

tre todos los recursos de la rima interna éste es el que en determinados casos produce el efecto más intenso.

El total de 987 primeros hemistiquios rimados con asonancia o con repetición de la última palabra es el 26,5 % de los 3.730 versos del Poema.

* * *

¿Es intencional la asonancia de primeros hemistiquios, o es una manifestación involuntaria del estilo juglaresco? Se puede colegir por lo ya dicho que nuestra respuesta a esta pregunta es inequívoca. Los asonantes y las repeticiones interiores denuncian un inconfundible propósito estético. Algunos dirán que es muy fácil incurrir inconscientemente en el empleo de palabras rimadas. Esto es cierto, sobre todo cuando se escribe en prosa. Yo diría, además, que un mal poeta también puede pecar de chocantes rimas involuntarias, pero ni aun el peor de todos peca así tan fácilmente como el escritor que no está sujeto a la medida ni a la cadencia, porque la naturaleza misma de la composición en verso le exige al poeta atender tanto a la armonía de los sonidos como a la adecuación de los significados. A veces los sonidos se repiten con resultado feliz, pero sin intención consciente. Pero

---

la noch: 644, 646. — arrobdas: 658, 660. — moros 695, 697; 698, 700. — Calatayuth: 775, 777. — comde: 1.035, 1.036; 1.052, 1.054, 1.056.

CANTAR DE LAS BODAS

mío Çid: 1.184, 1.186; 1.247, 1.249, 1.251; 1.682, 1.684; 2.161, 2.163. — ellas: 1.278, 1.280. — guisa-guisas: 1.347, 1.349. — el Çid: 1.433, 1.435. — Cid: 2.053, 2.055. — pro: 1.386, 1.388. — escuelas: 1.360, 1.362. — cavalleros: 1.413, 1.415. — Minaya: 1.430, 1.432. — Valençia: 1.304, 1.306; 1.470, 1.472; 1.559, 1.561. — ojos: 1.643, 1.645. — dueñas: 1.746, 1.748. — eclegia-ecclegia: 2.239, 2.241. — tierra: 1.842, 1,844. — es pagado: 1.922, 1.924. — Campeador: 2.183, 2.185. — Alfons-Alfonsso: 1.843, 1.845. — mano-manos: 2.134, 2.136.

CANTAR DE CORPES

mío Çid: 2.378, 2.380; 2.417, 2.419. — el Çid: 2.410, 2.412. — mío Çid, el Çid, mío Çid, mío Çid: 2.462, 2.464, 2.466, 2.468. — mío Çid, al Çid: 2.487, 2.489. — Búcar: 2.418, 2.420. — venir: 2.770, 2.772. — primas: 2.778, 2.780. — Sant Estevan: 2.818, 2.820; 2.845, 2.847. — Minaya: 2.846, 2.848. — fijas: 2.888, 2.890. — pelos: 3.094, 3.096. — las espadas: 3.175, 3.177. — Martín Antolínez: 3.191, 3.193. — rey: 3.212, 3.214. — consejo: 3.218, 3.220. — todos: 3.324, 3.326. — Ferrando: 3.332, 3.334. — escaño: 3.333. 3.335,

si el poeta es bueno, obra inconscientemente en su ánimo creador un instinto por el que las palabras, rimadas a veces, se atraen por la fuerza de una misteriosa afinidad. Pues bien: en nuestro Poema la rima interna me parece siempre estéticamente satisfactoria, sea por el instinto mencionado, sea por un propósito artístico evidente.

A continuación presento ejemplos representativos de asonancias y repeticiones interiores cuyo valor ejemplifica el de casi todos los demás. Ese valor es intensivo.

### 1: ASONANTES PAREADOS

*Una niña de nuef años    a ojo se parava:*
*"Ya Campeador,    en buena çinxiestes espada!*
*"El rey lo ha vedado,    anoch dél entró su carta,*    a-o
*"con grant recabdo    e fuertemientre seellada.*    a-o
*"Non vos osariemos    abrir nin coger por nada;*    e-o
*"si non, perderiemos    los averes e las casas..."*    e-o
(40-45)

---

3.337. — Ferrant Gonçálvez: 3.624, 3.626. — Anssuor Gonçálvez: 3.672, 3.674. — campo: 3.691, 3.693.

Repetición interna con mediación de dos versos:

CANTAR DEL DESTIERRO

Vidas: 100, 103, 106; 136, 139; 146, 149. — Çid: 404, 407, 410; 565, 568. — dozientos: 441c, 442. — otero: 557, 560. — Alcoçer: 587, 590. — Muñoz: 738, 741. — Álbar Fáñez: 931, 934. — comde: 1.036, 1.039.

CANTAR DE LAS BODAS

Minaya: 1.267, 1.270; 1.391, 1.394. — Valençia: 1.556, 1.559. — fijas: 1.605, 1.608; 2.096, 2.099. — Marruecos: 1.622, 1.625. — mugier: 1.638, 1.641. — mío Çid: 1.736, 1.739; 1.782, 1.784, 1.787; 2.214, 2.217. — quinta: 1.806, 1.809. — Alfonso-Alfons: 1.840, 1.843.

CANTAR DE CORPES

escaño: 2.285, 2.287; 3.115, 3.118. — Gonçálvez: 2.886, 2.888. — mío Çid: 2.884, 2.887. — Çid: 3.120, 3.123. — grandes son los gozos: 2.505, 2.507 *. — fijas: 2.566, 2.568 *. — conssejo: 2.996, 2.999. — tendió el braço: 3.189, 3.192. — Ferrando: 3.329, 3.332.

* según la secuencia de Menéndez Pidal.

En otra parte analizo el estilo magistral del episodio de la niña de nueve años [8]. Aquí sólo añado que las *aes* y las *ies* tónicas de las dos parejas de rimas internas acentúan la ascendiente inflexión infantil de la hablante, y constituyen vínculos palpables entre significante y significado. Las notas altas de las vocales penúltimas acentuadas podemos figurárnoslas como correlativos fonéticos de la inocencia franca, valiente, alarmada, de la niña, en contraste con la circunspección de los silenciosos burgaleses que estaban con ella en la casa.

## II : ASONANTES CONSECUENTES EN SERIES

### TRES ASONANTES

1) *Esto mandó mío Çid,* *Minaya lo ovo conssejado:*
*que ningún omne de los sos* *que con él ganaron algo*
*ques le non* SPIDIÉS, *o nol besás la mano,*
*sil pudiessen* PRENDER *o fosse alcançado,*
*tomássenle el* AVER *e pusiéssenle en un palo.*
(1.251, 52, 52b, 53, 54)

2) *Gómez Peláyet* *en pie se levantó;*
*"Qué val, Minaya,* *toda essa razón?*
*"ca en esta cort* *afartos ha pora vos,*
*"e qui al* QUISIESSE *serie su ocasión.*
*"Si Dios* QUISSIERE *que desta bien salgamos nos,*
*"después* VEREDES *qué dixiestes o qué no".*
(3.457-62)

3) *Luego* FABLARON *ifantes de Carrión:*
*"Dandos, rey,* PLAZO, *ca cras seer non puode.*
*"Armas e* CAVALLOS *diémoslos al Canpeador,*
*"nos antes abremos a ir* *a tierras de Carrión".*
(3.467-70)

En cada uno de estos tres ejemplos, los asonantes interiores tienen un fin intensivo: 1) en 1.252b-1.254 el juglar resalta con las *és* inte-

[8] Edmund de Chasca, *Estructura y forma en el "Poema de Mío Cid"* (Iowa City-México, 1955-56), pág. 79. Presento un comentario mucho más amplio en las págs. 261-263 de este libro.

riores la orden terminante del Campeador, la única que en todo el Poema refleja la gran violencia de que el Cid de la realidad fue capaz. 2) En 3.460-62 las tres *e-es* intensifican el tono de amenaza del hablante y 3) sólo 4 versos después, en dos asonantes de la serie de tres en *a-os* (el primero con verbo *dicendi*, los dos siguientes en el parlamento de los infantes), la *á* tónica de "cavállos" y "plázo" da una inflexión quejosa a las palabras de los hermanos, quienes de mala gana han oído la orden del rey cuando manda que la lid se verifique el día siguiente al amanecer.

Conviene añadir a estos tres ejemplos el que, por el empleo de dos series en un mismo parlamento, demuestra mejor que ningún otro la función enfática de asonantes interiores. El rey acaba de recibir el último regalo del Cid, 30 palafrenes y 30 caballos corredores.

*Dixo el rey don* ALFONS*:* *"mucho me avedes enbargado.*
*"Reçibo este* DON *que me avedes mandado;*
*"plega al* CRIADOR, *con todos los sos santos,*
*"este plazer quem feches que bien sea galardonado.*
*"Mío Çid Roy Díaz, mucho me avedes ondrado,*
*"de vos bien so servido, e tengon por pagado;*
*"aun bivo* SEDIENTO, *de mí ayudes algo!*
*"A Dios vos* ACOMIENDO, *destas vistas me parto.*
*"Afé Dios del* ÇIELO, *que lo ponga en buen recabdo!"*
(2.147-2.155)

En ocasiones anteriores el rey ya había recibido regalos de caballos: treinta en la tirada 47, cien en la 82 y doscientos en la 99. El primer presente, ni siquiera lo agradece; sólo lo acepta porque *"de moros fo"* (884). El segundo lo recibe con entusiasmo, porque el mayor valor del regalo corresponde a una gran victoria. Sin embargo no lo agradece expresamente, limitándose a decir *"reçibo estos cavallos / quem enbía de don"* (1.344). Sólo al recibir los doscientos caballos ganados en la batalla culminante contra el ejército de 50.000 hombres de Yúsuf es cuando Alfonso, al fin, expresa su agradecimiento claramente: *"Gradéscolo a mío Çid / que tal don me ha enbiado; / aun vea ora / que de mí sea pagado"* (1.856-57). Su mala voluntad se ha desvanecido por completo; pero la nueva etapa de encendido aprecio

empieza sólo después del perdón real, ocasión en la que Alfonso dispone el casamiento de doña Elvira y doña Sol con los infantes de Carrión. En señal de agradecimiento, el Cid le presenta al rey el último regalo. Como ya hemos visto, el rey se lo agradece con reconocimiento insólito. Si comparamos la expresión de este nuevo sentimiento fervoroso de obligación y cariño con las expresiones anteriores, aflora en nuestra conciencia una prueba más de la maestría del juglar en el arte de la gradación al trazar con una sencillez tan sutil y delicada que permanece oculta a primera vista, un proceso psicológico que culmina con la tirada 106, cuyos seis asonantes interiores son correlatos fonéticos de un ápice formal. ¡Imposible que los tres asonantes interiores al fin de la tirada se hayan colocado allí involuntariamente! Son asonancias de conclusión afectiva, que dan remate no sólo a la tirada; marcan de un modo enfático la resolución de todo el proceso.

### CUATRO Y CINCO ASONANTES

En los versos 396-400, el primero de los hemistiquios iniciales termina con la palabra "*tierra*", y los tres siguientes, con nombres de pueblos: Sant Estevan, Alcobiella, Quinea. Aquí la rima interna acentúa la prisa que casi siempre es sugerida por la enumeración de lugares.

En la breve tirada 138 de 8 versos, cuatro de los cinco finales contienen asonantes interiores en *ó*. Éstos, como en el caso de los versos 3.467-70, sirven para intensificar la emoción del hablante, esta vez el Cid mismo, que acaba su demanda civil proponiendo el reto:

"*¡Merçed, ya rey* SEÑOR, *por amor de caridad!*
"*La rencura* MAYOR *non se me puede olbidar.*
"*Oídme toda la* CORT *e pésevos de mio mal,*
"*ifantes de* CARRIÓN, *quem desondraron tan mal,*
"*a menos de riebtos no los puedo dexar.*

(3.253-3.257)

Del mismo modo, cuatro de los cinco versos finales de la tirada 143, en la que Pedro Bermúdez reta a Fernando, contienen asonantes interiores para subrayar la cobardía del infante:

*"Delant mío Çid e delante* TODOS *ovístete de alabar*
*"que mataras el* MORO *e que fizieras barnax;*
*"croviérontelo* TODOS, *mas non saben la verdad.*
*"¡E eres* FERMOSO, *mas mal varragán!*
*"¡Lengua sin manos, quómo osas fablar?"*
(3.324-28)

Estos son los últimos cinco versos de la tirada 143, que comienza el reto de Pedro Bermúdez al infante don Fernando. Para sentir todo el impacto de los asonantes internos *o-o, o-o, o-o, o-o,* hay que recordar que hasta ahora Pedro Bermúdez ha sido un héroe callado, a quien su señor ha tomado el pelo llamándole "*¡Pero Mudo, varón que tanto callas!*". Al principio de la tirada, el poeta nos dice que cuando empieza su reto se le traba la lengua, pero que, una vez suelta, no hay nada que la detenga. Así es, en efecto. Las palabras de Pedro Bermúdez se desbordan como las aguas de un dique que se rompe. Y el ímpetu que cobran lo comunica la serie de cuatro *oes* acentuadas de los hemistiquios iniciales rimados.

En la única serie de cinco, el juglar refiere la vuelta del esposo después de su victoria contra Yúsuf (1.745-49). Al recibirlo Jimena, las hijas y las dueñas que lo estaban esperando, el Cid se humilla en su presencia y les dice que es por ellas por las que ha luchado. También aquí la rima interna de las palabras "Bavi*eca*", "du*eñas*", "ant*ellas*", "du*eñas*" y "Valenç*ia*" contribuye con una parte importante a la afectividad del pasaje.

### III: ASONANCIA ALTERNANTE

#### ABAB, ABBA

*Sinava la cara, a Dios se fo acomendar,*
*mucho era pagado del sueño que soñado a.*
*Otro día mañana pienssan de cavalgar;*
*es día a de plazo, sepades que non más.*
(411-14)

En el sueño que refiere el verso 412, el ángel Gabriel consuela al desterrado prometiéndole que su vida estará llena de éxitos. Por primera

vez desde que, llorando, se despide de Vivar (primera tirada) y de su mujer e hijas (tirada 18) sin tener siquiera seguridad de volver a verlas algún día (*"agora nos partimos, Dios sabe el ajuntar"* [373]), el esposo y padre amante, el vasallo en desgracia, siente alegría. La promesa del ángel le ha quitado un gran peso del corazón. ¿De qué modo obra la rima interna para comunicarnos este nuevo estado de ánimo? Creo que de dos modos: *a)* las asonancias alternantes llanas producen un efecto de sosiego. Un hilo fino de despejada tranquilidad las une, el hilo de las cuatro *aes* monorrimas de las sílabas penúltimas, hilo que serpentea apaciblemente ondulando con las *aes* y *oes*, alternantes de la última sílaba de cada hemistiquio; *b)* la reanudada confianza del Cid también es sugerida por la regularidad de estos cuatro hemistiquios iniciales que se equilibran dos a dos, los primeros de éstos de seis sílabas, los segundos de siete.

Estos cuatro versos pertenecen a una tirada muy breve, pero de gran importancia por el papel que desempeña cambiando el agitado *tempo* sensible y la intensidad afectiva que han prevalecido hasta este punto. Hasta aquí todo ha sido apremio: el triste adiós a Vivar, la trayectoria de Vivar a Burgos, las puertas que se le cierran en esa ciudad, el trajín del negocio con los judíos, la despedida de su familia, que es como un separar la uña de la carne y, por fin, la última noche que el Cid duerme en Castilla, acaso la primera que permite el sueño después de varias de desvelos. Por vez primera desde que el juglar empezó su cantar, el movimiento se detiene, relajando la tensión:

*un sueñol priso dulçe     tan bien se adurmió*

La tirada que sigue es la que hemos comentado. En ella la tranquilidad del sueño dulcemente agitado se estabiliza en el alma despierta. El significante correlativo de esta nueva etapa es la rima interna, especialmente las cuatro *a*es que hemos calificado de monorrimas (también se podrían llamar *aes* leoninas, porque consuenan con las *aes* finales de los segundos hemistiquios):

*á-a — á*
*á-o — á*
*á-a — á*
*á-o — á*

En términos musicales (del todo propios tratándose de un género literario-musical) se puede decir que la serie 20 es una tirada en la clave de *á*. Tempo: *Adagio.*

A este ejemplo de rima sosegada conviene añadir uno cuyos asonantes y repeticiones de la misma palabra comunican prisa durante el día, breve descanso durante la noche:

*Tres mil moros cavalgan* *e pienssan de andar,*
*ellos vinieron a la* noch *en Sogorve posar.*
*Otro día mañana* *pienssan de cavalgar,*
*vinieron a la* noch *a Çelfa posar.*

(643-46)

Tempo: *Presto.*

Prescindo de un extenso comentario. Baste repetir que los asonantes interiores alternantes *a-a, ó, a-a, ó,* sugieren, con el sonido, la actividad del día por una parte y, por otra el descanso de la noche, y que: *a)* la repetición de "*noch*" en los dos primeros hemistiquios se equilibra con la repetición de "*posar*" en los dos segundos hemistiquios correspondientes; *b)* las *á-a* interiores se colocan frente a las *aes* finales; *c)* los primeros hemistiquios agudos corresponden a segundos hemistiquios también agudos; *d)* en los versos 643 y 645 se logra algo así como un *quiasmo* fonético: *áa-aá.* El juglar ha entretejido aquí dos melodías contrapuestas.

De las 14 series en ABBA cito una:

*Grandes son los gozos* *en Valençia la mayor*
*de todas sus conpañas* *de mío Çid el Canpeador,*
*d' aquesta arrancada* *que lidiaron de coraçón;*
*grandes son los gozos* *de sos yernos amos a dos:*

(2.505-8)

SERIES DE CINCO

**AABBA**

Las tres series en AABBA pueden tenerse por versiones ampliadas de las de cuatro en ABBA. La que más claramente manifiesta una disposición consciente es la de los versos 3.073-3.079:

*"Velmezes vestidos   por sufrir las guarnizones,*
*"de suso las* lorigas   *tan blancas commo el sol;*
*"sobre las* lorigas,   *armiños e pelliçones,*
*"e que no parescan las* armas,   *bien presos los cordones;*
*"so los mantos las espadas   dulçes e tajadores;*
*"d' aquesta guisa   quiero ir a la cort,*
*"por demandar míos derechos   e dezir mie razón.*

(3.073-3.079)

El Cid se prepara con los suyos para ir a la corte. En los versos citados da instrucciones a sus compañeros sobre cómo deben vestirse y armarse, y en los 16 que siguen (3.085-3.100) describe el proceso de vestirse y armarse el Cid mismo, prenda por prenda, arma por arma:

*Vistió camisa de rançal   tan blanca commo el sol,*
*con oro e con plata   todas las presas son,*
*al puño bien están,   ca él se lo mandó;*
*sobrella un brial   primo de çiclatón,*
*obrado es con oro,   pareçen por o son.*
*Sobresto una piel vermeja,   las bandas d' oro son,*
*siempre la viste   mío Çid el Campeador.*

(3.087-3.093)

¡Jamás actor alguno se puso el traje lujoso y el coturno, jamás se aplicó maquillaje, con tanto esmero! Los preparativos de este guerrero los refiere el poeta con una abundancia de detalles plásticos tan auténticos, tan reales, que al leerlos el lector de este siglo se sorprende frente a una técnica tan moderna. El poeta ha ido mucho más allá de las convencionales descripciones heráldicas de *La Chanson de Roland*. De una parte, por el contraste de colores vivos, su estilo sirve de ejemplo al de muchos romances posteriores, y anuncia el de Lope de Vega, el gran colorista en su poesía renacentista o en la de tipo tradicional. Y por el realismo descriptivo, que comunica una impresión de actualidad, se anticipa a un aspecto de la novela moderna. Obsérvense, por ejemplo, en los versos 3.094-3.103, los detalles con que el juglar

describe las intensas precauciones del Cid al vestirse antes de ir a la corte, para impedir que sus enemigos le mesen la barba o le arranquen el pelo: la barba la recoge con un cordón, y el pelo (¡finísimo detalle!) se lo cubre con escarín, tela muy fina de hilo.

Esta exposición de la tirada 137 ha sido necesaria para ubicar en su conjunto los cinco asonantes interiores de los versos 3.074-78, asonantes que desempeñan, con otros recursos, una función intensiva. ¿Cómo se logra esta intensificación? En primer lugar, entrañando una compacta unidad de significado: cuatro de los asonantes terminan con sustantivos que designan indumentaria y armas: "*lorigas*", dos veces, y "*armas*", "*espadas*". La intensificación se logra no sólo repitiendo en rima perfecta la palabra "*lorigas*", sino que se refuerza con "*guarnizones*" sinónimo de "*loriga*", al final del verso 3.073. Se repite también el significado de "*de suso*" con el sinónimo "*sobre*". La voz "*guisa*", última palabra de la serie, forma parte de una frase adverbial de conclusión, que resume los cuatro hemistiquios internos anteriores. Por supuesto, la rima interna no es todo, pero sí es una parte importante del efecto total de estos cinco versos; es un procedimiento fonético intensivo.

El pequeño grupo en ABBA corresponde a otro mucho más grande (28 casos) en ABACA. Varias de estas series pueden dar sabroso pábulo a comentarios.

## IV: REPETICIÓN EN PRIMEROS HEMISTIQUIOS

### PAREJAS

En el Cantar del Destierro, el título honorífico de Rodrigo Díaz de Vivar, "*Mío Çid*", es el que con más frecuencia se repite al final de primeros hemistiquios. Elegiré para un comentario uno de estos casos de repetición, no sólo por su frecuencia relativa, sino porque así se demostrará cómo un nombre se repite en puntos de gran intensidad afectiva. No hay que ir más allá de los versos seis y siete para dar con uno de los mejores ejemplos. Conviene citar estos dos versos en su contenido:

*De los sos ojos tan fuertemientre llorando,*
*tornava la cabeça i estávalos catando.*
*Vío puertas abiertas e uços sin cañados,*
*alcándaras vázias sin pielles e sin mantos*
*e sin falcones e sin adtores mudados.*
*Sospiró* mío Çid *ca mucho avié grandes cuidados.*
*Fabló* mío Çid *bien e tan mesurado:*
*"grado a ti, señor padre, que estás en alto!*
*"Esto me an buolto míos enemigos malos".*

(1-9)

Observemos cómo los hemistiquios iterativos "*Sospiró mío Çid*" y "*Fabló mío Çid*" forman el ápice de una construcción lírica caracterizada por procedimientos afines de repetición: 1) en cuanto a la rima interna, dichos hemistiquios aportan, con su perfecta consonancia, un complemento enfático a los asonantes interiores de los versos segundo y tercero (tornava la cabeç*a* / i estávalos catando. / Vío puertas abi*e*rt*a*s / e uços sin cañados [2-3]). 2) En lo que se refiere a significados, los complementos directos del verbo "*vío*" constituyen, en los versos 3-5, una aglomeración de objetos cuyo estado simboliza el exilio del héroe. El verso cinco forma una geminación casi tautológica por ser tan semejantes '*falcónes*' y '*adtóres*', palabras que, además, forman una asonancia de hemistiquio a hemistiquio. La geminación final de la serie en este verso 5, por ser la más cabal en cuanto a la repetición de significados y sonidos, sirve para darle una conclusión enfática, especialmente por medio de la vocal tónica *ó*, que el cantor pudo resaltar musicalmente en cada hemistiquio, variándola. La serie polisindética "Vío puertas abiertas *e* uços sin cañados, / alcándaras vázias sin pielles *e* sin mantos / *e* sin falcones *e* sin adtores mudados" contribuye poderosamente al efecto de las otras repeticiones, produciendo una detención afectiva. Notemos aquí que los versos cuatro y cinco están encabalgados, algo que no ocurre con frecuencia en el Poema. Este encabalgamiento es necesario para sugerir una larga huella de tristeza.

### REPETICIÓN AGLOMERADA

Para concluir aduciré el caso más notable de repetición aglomerada, en prueba de lo que dijimos en los párrafos introductorios de este capítulo; entre todos los recursos de la rima interna, la repetición de la misma palabra produce el efecto más intenso. Como ejemplo sobresaliente de ello conviene citar los primeros 46 versos de la extensa tirada 131, en los que la proporción de asonantes interiores (contando repeticiones) es tan grande: ¡el 50 por 100! Esta proporción es extraordinaria, lo que nos obliga a concluir que en esta tirada, que refiere cómo Félez Muñoz encontró a doña Elvira y doña Sol a punto de morir después de la afrenta, la rima interna es un correlato de intensidad. El pasaje es el siguiente:

*Alabandos ivan    ifantes de Carrión.*
*Mas yo vos diré    d' aquel Félez Muñoz;*
*sobrino era    del Çid Campeador;*
*mandáronle ir adelante    mas de so grado non fo.*
*En la carrera do iva    dolió́l el coraçón,*
*de todos los otros    aparte se salió,*
*en un monte* ESPÉSSO    *Félez Muñoz se metió,* A
*fasta que viesse* VENÍR    *sus primas amas a dos* B
*o que an* FÉCHO    *ifantes de Carrión.* A
*Víolos* VENÍR    *e odió una razón,* B
*ellos nol vidien    ni dend sabien raçión;*
*sabed bien que si ellos le vidiessen    non escapara de muort.*
*Vansse los ifantes,    aguijan a espolón.*
*Por el* RASTRO    *tornós Félez Muñoz,* A
*falló sus* PRIMAS    *amorteçidas amas a dos.* B
*Llamando: "¡*PRIMAS, PRIMAS*!",    luego descavalgó,* B
*arrendó el* CAVALLO*,    a ellas adeliñó:* A
*"Ya* PRIMAS, LAS MIS PRIMAS*,    don Elvira e doña Sol,* B
*"mal se* ENSAYARON    *ifantes de Carrión!* A
*"¡A Dios plega que dent prendan    ellos mal galardón!"*
*Valas tornando    a ellas amas a dos;*
*tanto son de* TRASPUESTAS    *que nada dezir non puoden.* A

*Partiéronsele las* TELAS *de dentro del coraçón,* A
*llamando: "¡*PRIMAS, PRIMAS, *don Elvira e doña Sol!* B
*"¡Despertedes,* PRIMAS, *por amor del Criador!* B
*"mientra es el* DÍA, *ante que entre la noch,* B
*"los ganados fieros non nos coman en aqueste mont!"*
*Van recordando don Elvira e doña Sol,*
*abrieron los ojos e vieron a Félez Muñoz.*
*"Esforçadvos,* PRIMAS, *por amor del Criador!*
*"De que non me fallaren ifantes de Carrión,*
*"a grant priessa seré buscado yo;*
*"si Dios non nos vale, aquí morremos nos".*
*Tan a grant duelo fablava doña Sol:*
*"sí vos lo meresca, mío primo, nuestro padre el Canpeador,*
*"dandos del agua, sí vos vala el Criador".*
*Con un* SOMBRERO *que tiene Félez Muñoz,*
*nuevo era e* FRESCO, *que de Valençial sacó,*
*cogió del agua en elle e a sus primas dio;*
*mucho son lazradas e amas las fartó.*
*Tanto las rogó fata que las assentó.*
*Valas conortando e metiendo coraçón*
*fata que esfuerçan, e amas las tomó*
*e* PRIVADO *en el cavallo las cavalgó;*
*con el so* MANTO *a amas las cubrió,*
*el cavallo priso por la rienda e luego dent las partió.*
(2.763-2.808)

Observemos primero cómo surge la primera serie de hemistiquios iniciales, rimados ABAB (2.769-72), lanzando con el arranque de un ímpetu incipiente el movimiento cuyo primer *crescendo* afectivo se realiza en la segunda serie, rimada ABBABA. Aquí se presenta la primera pareja "*¡primas*" — "*primas!*" con un contraste de volumen entre la articulación intensamente controlada del verso 2.777 y la desbordante exclamación dolorosa del verso siguiente. Luego, *decrescendo* (2.779-2.785), pero con fuertes acordes de indignación y de pesar intolerable ("*Partiéronsele las telas de dentro del coraçón*"), sigue una serie de asonantes sutiles, concluida por la segunda pareja asonantada (2.784-85). Entonces el poeta termina la primera parte del desarrollo

lírico repitiendo otra vez en dos hemistiquios interiores "*¡Primas, primas — primas!*" (2.786-7). Es un *crescendo* final con vibrantes acordes de amor. Pero no ha terminado la intensificación iterativa. En el verso 2.792 Félez Muñoz repite como en un eco la palabra final de los primeros hemistiquios de los versos 2.777-78 y 2.786-87. Y doña Sol, al volver en sí, gime débilmente "*mío primo*" (2.797).

Quedan dos series intensivas más. En la primera, pareada, el poeta aporta el detalle encantador del sombrero de Félez Muñoz, detalle que en otra parte me ha dado ocasión para ofrecer un extenso comentario [9]. El juglar canta:

> *Con un* SOMBRERO *que tiene Félez Muñoz,*
> *nuevo era e* FRESCO, *que de Valençial sacó,*
> *cogió del agua en elle e a sus primas dio;*
> *mucho son lazradas e amas las fartó.*

Los significantes en sí no comunican una impresión psíquica correspondiente al significado. Por eso no se puede decir que las *és* tónicas de "sombréro" y "frésco" sean vocales que sugieren suavidad. Lo que les confiere virtud para dar esa impresión es la inocencia, la tierna bondad del primo, y el simbolismo del sombrero, limpio como el alma del muchacho.

Se deben observar otros detalles importantes en torno a la técnica del juglar en el manejo de primeros hemistiquios: 1) La repetición interior no es siempre de asonantes, pero no por eso deja de ser eficaz, como consta por las palabras finales "*vidien*" y "*vidiessen*" en 2.773-4. 2) Expresión de conceptos análogos con palabras distintas: "*Van recordando*" y "*abrieron los ojos*", las primeras dos fases del acto de despertar terminado en el segundo hemistiquio de 2.791. 3) El orden inverso de uno a dos, de dos a uno, en las parejas iterativas de 2.777-78 y 2.786-87: "*primas — primas, primas*" y "*primas, primas — primas*" que se pueden representar así: *a — a'a'* frente a *a'a' — a*. Entre estos hemistiquios media el inicial del verso 2.780: "*Ya primas, las mis primas*" en que la afectividad se ensancha por medio de partículas intensivas y, en el segundo hemistiquio, llamando

9 Véanse págs. 110-117.

a las primas con su nombre. El hemistiquio inicial intermedio del verso 2.780 puede representarse con los símbolos *a''*, *a''*, y los versos que contienen la palabra "*primas*" de este modo:

*a* — *a'a'*  *a''a''*  *a'a'* — *a*

Consciente o inconscientemente, con arte intencional, o con instinto finísimo, el juglar nos ha demostrado que es un arquitecto de la rima interna.

## Capítulo XII

# EL NÚMERO

El número como elemento de la estructura y forma del Poema: examen de conjunto

De especial interés para una justa apreciación de la estructura, forma y estilo del Poema es el empleo de los números, sea por lo que significan colectivamente en su frecuencia relativa y en su distribución, sea por lo que importan para el efecto poético en casos particulares. Antes de adentrarnos en su función formal conviene examinarlos objetivamente en el contenido total.

El registro y clasificación de las cifras (tablas I y II) demuestran, en el plano positivo, que el número es un factor cuantitativo bastante destacado: el 8 % de los 3.730 versos contienen cifras.

Me propongo, primero, para precisar la impresión cuantitativa en un contenido guerrero, glosar un trozo subrayando cada cifra. Elegiré las tiradas 95 y 96, que refieren la batalla del Cuarte y la repartición de la ganancia producida por la victoria del Campeador. Las 19 cifras de estas tiradas son el 17 % de 111 versos.

TABLA I

REGISTRO DE CIFRAS

**1** 184: primer golpe; 260: un marco; 350: un ladrón; otro ladrón; 761: un golpe; 765: un golpe; 997: un caballero; 1.696: otra parte; 1.697:

una parte; 1.709: primeras heridas; 1.833: primeros hidalgos; 2.112b: cada uno (Cid, Rey); 2.117: cada uno (huésped); 2.259: cada uno (vasallo); 2.386: primeros golpes; 2.396: primeras azes; 2.483: una parte-otra parte del botín; 3.001: primeros sabidores; 3.317: primeras heridas; 3.321: primeros golpes; 3.614: cada uno (lidiador); 3.620: cada uno (lidiador); 3.630: un golpe; otro golpe; 3.720: primeros casamientos.

**2** 80: doblar soldada; 85: dos arcas; 100: amos judíos; 104: amos judíos; 106: amos judíos; 113: dos arcas; 127: amos judíos; 173: amos judíos; 191: amos judíos; 200: amos judíos; 203: amos brazos; 251: doblados marcos; 255: dues fijas; 303: doblados bienes; 349: dos ladrones; 514: la mitad; 586: doblada paria; 638: dos reyes; 654: dos reyes; 686: dos pendones; 698: dos señas; 761: dos golpes; 879: amas manos; 970: dos noches; 1.055: amos (Cid, Conde); 1.057: dos caballeros; 1.352: amas a dos hijas; 1.397: amas a dos infantas; 1.495: dos caballeros; 1.533: doblada presentaja; 1.597: amas hijas; 1.605: amas hijas; 1.661: amas hijas; 1.697: amas partes; 1.794: amas manos; 1.801: amas hijas; 1.811: amas hijas; 1.844: amos pies; 1.920: dos varones; 1.957: dos caballeros; 2.000: dos caballeros; 2.003: amas a dos hijas; 2.170: dos caballeros; 2.184: amas hijas; 2.203: amas a dos hijas; 2.230: amos hermanos; 2.232: amas fijasdalgo; 2.234: amos infantes; 2.271: dos años; 2.279: amos yernos; 2.319: amos hermanos; 2.338: dos tanto; 2.339: amos caballeros; 2.343: amos yernos; 2.353: amos a dos yernos; 2.386: dos moros; 2.389: dos moros; 2.411: amos (Cid, Búcar); 2.433: dos espadas; 2.441: amos hijos; 2.443: amos hijos; 2.479: amos a dos yernos; 2.507: amos a dos yernos; 2.509: amos a dos yernos; 2.520: amas hijas; 2.537: amos infantes; 2.538: amos infantes; 2.557: amos infantes; 2.575: dos espadas; 2.577: amos hijos; 2.580: amos yernos; 2.592: amas hermanas; 2.596: amos (señor, señora); 2.599: amas hijas; 2.601: amas a dos hijas; 2.602: doblava (abrazar, besar); 2.617: amas hijas; 2.710: amas mujeres; 2.726: dos espadas; 2.727: una-otra espada; 2.738: amas a dos dueñas; 2.745: amos a dos infantes; 2.746: amos infantes; 2.756: una-otra hija; 2.770: amas a dos primas; 2.777: amas a dos primas; 2.783: amas a dos primas; 2.802: amas primas; 2.805: amas primas; 2.846: amas a dos primas; 2.889: amas hijas; 2.918: dos caballeros; 3.040: amas a dos hijas; 3.129: dos cortes; 3.130: una-otra corte; 3.172: dos espadas; 3.182: amas espadas; 3.352: amos (Pedro Vermúdez, Fernando); 3.372: amos (Martín Antolínez, Diego González); 3.449: dos primas; 3.628: dos lugares; 3.635: dos dobleces de loriga; 3.647: amas lanzas; 3.720: aquestos (segundos) casamientos.

**3** 105: tres (Raquel, Vidas, Martín Antolínez); 307: tres días; 331: tercero (obra de Dios); 336: tres reyes; 523: tercer día; 637: tres reyes;

664: tres semanas; 665: tres semanas; 760: tres golpes; 868: tercera ciudad; 883: tres semanas; 916: tres semanas; 938: tercer día; 970: tres días; 997: tres sillas; 1.030: tercer día; 1.064: tres palafrenes; 1.169: tres años; 1.173: destos (tres) años; 1.194: tres días; 1.230: tres golpes; 1.405: tres caballeros; 1.533: tercer día; 1.559: tres leguas; 1.725: tres golpes; 1.874: tres caballos; 1.962: tres semanas; 2.067: tres años; 2.244: tres caballos; 2.420: tres brazas; 2.809: tres señeros; 3.131: tercera corte; 3.466: tres por tres; 3.481: tres semanas; 3.487: tres caballeros; 3.533: tres semanas; 3.551: tres caballeros; 3.571: tres caballeros; 3.586: tres lanzas; 3.589: tres caballeros; 3.598: tres caballeros; 3.621: tres por tres; 3.624: tres dobles de loriga; 3.635: ter_era doble de loriga.

**4** 260: cuatro marcos; 665: cuarta semana; 2.397: cuatro moros; 2.712: cuatro son (infantes-hijas del Cid).

**5** 187: cinco escuderos; 239: cinco dueñas; 492: quinta parte; 515: el quinto; 519: esta quinta; 805: quinta; 1.216: quinta; 1.333: cinco lides; 1.451: cinco días; 1.798: quinta; 1.806: quinta; 1.809: quinta; 2.389: cinco moros; 2.487: quinto; 2.489: quinta; 3.015: quinto día.

**6** 306: seis días; 3.606: seis lidiadores; 3.609: seis astas.

**7** 2.249: siete tablados; 2.397: siete moros; 2.407: siete migeros; 2.969: siete semanas; 2.981: siete semanas.

**9** 40: nueve años; 1.209: nueve meses.

**10** 953: diez días; 1.210: deceno mes; 1.798: el diezmo; 1.860: diez parientes.

**15** 472: quince moros; 573: quince semanas; 798: quince cristianos; 907: quince semanas; 1.410: quince días; 1.665: quince días; 2.019: quince caballeros; 2.252: quince días.

**20** 2.454: veinte moros.

**30** 196: treinta marcos; 207: treinta marcos; 816: treinta caballos; 872: treinta caballos; 2.144: treinta palafrenes; 2.145: treinta caballos.

**32** 343: treinta y dos años.

**34** 779: treinta y cuatro moros.

**50** 250: cincuenta marcos; 514: la mitad (de cien marcos).

**60** 16: sesenta pendones; 2.118: sesenta caballos.

**65** 1.419: sesenta y cinco caballeros.

**100** 253: cien marcos; 440: cien caballeros; 449: cien caballeros; 513: cien marcos; 534: cien moros; cien moras; 805: cien caballos; 995: cien caballeros; 1.129: cien caballeros; 1.130: otros (cien); 1.132: ciento (caballeros); 1.234: cien marcos; 1.274: cien caballeros; 1.284: cien hombres; 1.336: cien caballos; 1.420: ciento (caballeros); 1.483: cien caballeros; 1.507: ciento (caballeros); 1.743: cien caballeros; 3.081: ciento (caballeros);

3.101: ciento (caballeros); 3.106: ciento (caballeros); 3.122: ciento (caballeros).

**104** 1.735: çiento e quatro moros.

**115** 291: ciento quince caballeros.

**130** 1.695: ciento y treinta caballeros.

**200** 441c: doscientos caballeros; 442: doscientos caballeros; 918: doscientos caballeros; 936: doscientos caballeros; 1.564: doscientos caballeros; 1.766: doscientos marcos: 1.813: doscientos caballos; 1.817: doscientos hombres; 1.819b: doscientos caballos; 1.854: doscientos caballos; 2.652: doscientos caballeros; 2.672: doscientos moros; 2.838: doscientos caballeros; 3.231: doscientos marcos; 3.246: doscientos marcos; 3.502: doscientos marcos.

**203** 476: doscientos y tres caballeros.

**300** 184: trescientos marcos; 186: trescientos marcos; 419: trescientas lanzas; 605: trescientos moros; 2.103: trescientos marcos.

**500** 1.286: quinientos marcos; 1.422: quinientos marcos; 1.423: quinientos marcos; 1.678: quinientos (moros).

**510** 796b: quinientos y diez caballos.

**600** 135: seiscientos marcos; 147: seiscientos marcos; 161: seiscientos marcos; 207: seiscientos marcos; 674: seiscientos caballeros; 2.467: seiscientos marcos; 2.489: seiscientos caballos.

**1.000** 225: mil misas; 823: mil misas; 931: mil misas; 1.010: mil marcos; 1.285: mil marcos; 1.781: mil caballos; 2.426: mil marcos.

**1.300** 732: mil e trezientos moros.

**3.000** 521: tres mil marcos; 639: tres mil moros; 845: tres mil marcos; 1.737: tres mil marcos; 3.204: tres mil marcos; 3.231: tres mil marcos.

**3.600** 1.265: tres mil seiscientos soldados.

**3.970** 1.717: cuatro mil menos treinta soldados.

**5.000** 2.509: cinco mil marcos.

**30.000** 1.217: treinta mil marcos; 1.224: treinta mil de armas.

**50.000** 1.626: cincuenta veces mil de armas; 1.718: cincuenta mil moros; 1.734: cincuenta mil moros; 1.851: cincuenta mil moros; 2.313: cincuenta mil tiendas.

Cuando el Cid sale a batalla, tres mil novecientos cristianos lidian contra *cincuenta mil* moros de Yúsuf; el Cid hiere a Yúsuf con *tres* golpes de espada (1.725); de los *cincuenta mil* moros (1.734) derrotados que "POR CUENTA *fuero'* NOTADOS" (1.734), no escapan más de *ciento y cuatro* (1.735); las mesnadas del Cid se apoderan de *tres mil marcos* de oro y de plata (1.737); derrotado Yúsuf, el Cid deja a Álvar Fáñez en el campo y se vuelve a Valencia con *cien* caballeros

(1.743); ya en Valencia, el Campeador les da a cada una de las dueñas de Jimena *doscientos marcos* (1.766); haciendo cuenta del botín, le tocan al Cid *mil* caballos; al fin de la tirada el Cid le da al Obispo don Jerónimo, cuando éste está cansado de luchar con *ambas* manos (¡clérigo batallador de remate!) [1.794], el *diezmo* de la *quinta* parte que le corresponde (1.798). En la tirada 96, celebrando el gozo de los cristianos, el poeta nos dice que "alegre es doña Ximena e sus fijas *amas*" (1.801); alabando a Minaya, le dice el Cid que tome lo que quiera de su *quinta,* y le pide que mañana de madrugada se vaya con *doscientos* caballos (1.813), de la *quinta* que ha ganado, para regalarlos al rey Alfonso por amor de su mujer y *ambas* sus hijas (1.811). En los últimos versos de la tirada el juglar nos dice que Minaya cabalga con *doscientos* hombres (1.817) llevando saludos del Cid y sus cumplimientos: que de la lid que ha vencido le envía estos *doscientos* caballos (1.819b) de regalo.

En otras tiradas de asunto guerrero los porcentajes de cifras en relación al número de versos son los siguientes (tabla II):

TABLA II

FRECUENCIA Y PORCENTAJE DE LAS CIFRAS POR TIRADA

| *Tirada* | *Versos* | *Cifras* | *%* | *Tirada* | *Versos* | *Cifras* | *%* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 25 | 0 | 0 | 14 | 10 | 1 | 10 |
| 2 | 6 | 0 | 0 | 15 | 27 | 4 | 15 |
| 3 | 7 | 1 | 14 | 16 | 19 | 0 | 0 |
| 4 | 44 | 1 | 2 | 17 | 10 | 1 | 10 |
| 5 | 14 | 0 | 0 | 18 | 109 | 10 | 9 |
| 6 | 10 | 1 | 10 | 19 | 7 | 0 | 0 |
| 7 | 8 | 0 | 0 | 20 | 6 | 0 | 0 |
| 8 | 3 | 0 | 0 | 21 | 4 | 1 | 25 |
| 9 | 74 | 9 | 12 | 22 | 17 | 0 | 0 |
| 10 | 20 | 3 | 15 | 23 | 65 | 7 | 11 |
| 11 | 22 | 6 | 27 | 24 | 13 | 0 | 0 |
| 12 | 13 | 1 | 8 | 25 | 24 | 6 | 25 |
| 13 | 7 | 0 | 0 | 26 | 27 | 1 | 4 |

TABLA II

FRECUENCIA Y PORCENTAJE DE LAS CIFRAS POR TIRADA

| *Tirada* | *Versos* | *Cifras* | *%* | *Tirada* | *Versos* | *Cifras* | *%* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 27 | 7 | 0 | 0 | 60 | 4 | 0 | 0 |
| 28 | 6 | 0 | 0 | 61 | 5 | 1 | 20 |
| 29 | 42 | 3 | 7 | 62 | 43 | 4 | 9 |
| 30 | 5 | 0 | 0 | 63 | 9 | 0 | 0 |
| 31 | 7 | 0 | 0 | 64 | 8 | 0 | 0 |
| 32 | 33 | 3 | 9 | 65 | 4 | 0 | 0 |
| 33 | 9 | 1 | 11 | 66 | 25 | 1 | 5 |
| 34 | 50 | 4 | 8 | 67 | 5 | 0 | 0 |
| 35 | 11 | 1 | 9 | 68 | 29 | 3 | 10 |
| 36 | 8 | 0 | 0 | 69 | 8 | 0 | 0 |
| 37 | 11 | 0 | 0 | 70 | 3 | 0 | 0 |
| 38 | 22 | 3 | 14 | 71 | 3 | 1 | 33 |
| 39 | 13 | 1 | 7 | 72 | 22 | 1 | 5 |
| 40 | 44 | 6 | 13 | 73 | 3 | 1 | 33 |
| 41 | 6 | 1 | 17 | 74 | 26 | 4 | 15 |
| 42 | 4 | 0 | 0 | 75 | 15 | 3 | 20 |
| 43 | 8 | 0 | 0 | 76 | 30 | 0 | 0 |
| 44 | 10 | 1 | 10 | 77 | 25 | 5 | 20 |
| 45 | 5 | 0 | 0 | 78 | 15 | 0 | 0 |
| 46 | 19 | 1 | 5 | 79 | 6 | 0 | 0 |
| 47 | 24 | 3 | 13 | 80 | 8 | 0 | 0 |
| 48 | 11 | 0 | 0 | 81 | 5 | 0 | 0 |
| 49 | 27 | 3 | 11 | 82 | 64 | 3 | 5 |
| 50 | 4 | 0 | 0 | 83 | 146 | 10 | 7 |
| 51 | 6 | 1 | 17 | 84 | 35 | 3 | 9 |
| 52 | 6 | 2 | 33 | 85 | 6 | 1 | 16 |
| 53 | 4 | 0 | 0 | 86 | 43 | 3 | 0 |
| 54 | 13 | 1 | 8 | 87 | 13 | 0 | 0 |
| 55 | 4 | 0 | 0 | 88 | 8 | 1 | 13 |
| 56 | 25 | 2 | 8 | 89 | 3 | 0 | 0 |
| 57 | 15 | 3 | 20 | 90 | 24 | 0 | 0 |
| 58 | 11 | 1 | 9 | 91 | 17 | 2 | 12 |
| 59 | 13 | 0 | 0 | 92 | 6 | 1 | 16 |

TABLA II

FRECUENCIA Y PORCENTAJE DE LAS CIFRAS POR TIRADA

| *Tirada* | *Versos* | *Cifras* | *%* | *Tirada* | *Versos* | *Cifras* | *%* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 93 | 21 | 3 | 14 | 123 | 18 | 2 | 11 |
| 94 | 12 | 1 | 8 | 124 | 58 | 8 | 14 |
| 95 | 12 | 1 | 8 | 125 | 16 | 2 | 13 |
| 96 | 23 | 7 | 30 | 126 | 53 | 2 | 4 |
| 97 | 5 | 0 | 0 | 127 | 8 | 1 | 13 |
| 98 | 5 | 0 | 0 | 128 | 68 | 9 | 13 |
| 99 | 35 | 5 | 14 | 129 | 5 | 0 | 0 |
| 100 | 11 | 2 | 18 | 130 | 7 | 1 | 14 |
| 101 | 8 | 0 | 0 | 131 | 103 | 10 | 10 |
| 102 | 74 | 2 | 3 | 132 | 38 | 1 | 3 |
| 103 | 26 | 1 | 4 | 133 | 67 | 1 | 1 |
| 104 | 142 | 5 | 4 | 134 | 17 | 2 | 12 |
| 105 | 14 | 0 | 0 | 135 | 60 | 4 | 6 |
| 106 | 15 | 2 | 13 | 136 | 17 | 0 | 0 |
| 107 | 26 | 1 | 4 | 137 | 196 | 14 | 7 |
| 108 | 8 | 0 | 0 | 138 | 8 | 0 | 0 |
| 109 | 6 | 0 | 0 | 139 | 13 | 0 | 0 |
| 110 | 9 | 0 | 0 | 140 | 22 | 0 | 0 |
| 111 | 73 | 6 | 8 | 141 | 10 | 0 | 0 |
| 112 | 33 | 0 | 0 | 142 | 5 | 0 | 0 |
| 113 | 5 | 1 | 20 | 143 | 24 | 2 | 8 |
| 114 | 23 | 0 | 0 | 144 | 24 | 1 | 4 |
| 115 | 17 | 1 | 6 | 145 | 9 | 0 | 0 |
| 116 | 28 | 0 | 0 | 146 | 11 | 0 | 0 |
| 117 | 20 | 6 | 30 | 147 | 5 | 1 | 20 |
| 118 | 28 | 2 | 7 | 148 | 5 | 0 | 0 |
| 119 | 45 | 3 | 7 | 149 | 126 | 6 | 5 |
| 120 | 8 | 1 | 13 | 150 | 141 | 17 | 12 |
| 121 | 10 | 5 | 50 | 151 | 24 | 1 | 4 |
| 122 | 33 | 4 | 12 | 152 | 59 | 2 | 4 |

*Número total de versos* ... ... ... ... ... ... ... ... ... 3.748
*Número total de cifras* ... ... ... ... ... ... ... ... 299
*Porcentaje total de cifras-versos* ... ... ... ... ... ... 8

Toma de Castejón y algara contra Alcalá (tir. 23), 11 %; el Cid vende a los moros su quinto de las ganancias provenidas de Castejón (tir. 25), 25 %; el Cid hiere a Fáriz (tir. 38), 14 %; botín de la batalla y primer regalo de caballos al rey (tir. 40), 13 %; el Cid corre tierras de Alcañiz (tir. 52), 33 %; plan de batalla contra el Conde de Barcelona (tir. 57), 20 %; plan de batalla contra Valencia y toma de Cebolla (tir. 68), 10 %; cerco y entrada de Valencia (tir. 74), 15 %; el rey de Sevilla quiere recobrar a Valencia (tir. 75), 20 %; recuento de la gente del Cid y nuevo regalo para el rey (tir. 77), 20 %; el Obispo don Jerónimo rompe la batalla contra Búcar y el Cid arremete (tir. 117), 30 %; reparto del botín (tir. 121), 50 %.

### PRECISIÓN ESTILÍSTICA Y VERISMO EJEMPLIFICADOS POR EL EMPLEO DEL NÚMERO

La función especificativa del número, ya indicada, aunque no del todo demostrada, hace constar la precisión del estilo del Cantar con más claridad que ningún otro aspecto verbal. La exactitud histórica de ciertas cifras, como veremos, también comprueban su verismo. Hay un sin fin de casos en que el juglar hubiera podido decir "unos escuderos", "un gran número", "muchos moros muertos", "mucho tiempo", "mucho dinero", "unos golpes", etc., pero su escrúpulo de precisión le exige ser exacto y decir "*cinco escuderos*", "*tres mill e seys cientos* [hombres]", "*tres colpes*", etc.

No hay exageraciones de cantidad en el Poema. El número de las fuerzas moras en la batalla del Cuarte (*Quarto* en el Cantar), podría tenerse por excesivo: 50.000 almorávides contra 3.970 jinetes del Cid (1.717-1.718). Pero Menéndez Pidal dice: "Con la Historia Roderici está conforme el diploma cidiano de 1098 en decir que el 'innumerable ejército' atacante se componía de almorávides y moros españoles. En cuanto a la cifra de combatientes, el juglar primitivo, siempre de imaginación muy moderada, reduce el número a 50.000 (lo mismo en la refundición representada en la *Prim. crón.*, página 596a)" [1]. Se dan otros casos en que el Cid de la historia rindió

[1] Véase MP, *La España del Cid*, pág. 809.

a fuerzas muy superiores, como cuando venció, sorprendiéndolos en Tamarite, a enemigos más de doce veces superiores en número. Cabe observar que en las cifras indicadas por el juglar en la batalla del Cuarte se da la misma proporción de un poco más de doce a uno. No creo que esta proporción se aleje de la verdad histórica.

Sí es del todo exacto el plazo de nueve días que se le dio al Campeador para salir del reino (306-307) según la ley de la alta Edad Media [2]. En dos casos más las cifras parecen ser exactas: la de quince semanas que el Cid permaneció en el Poyo (907), período que le parece verídico a Menéndez Pidal [3], y las de 3.000 y 200 marcos del ajuar de las hijas del Cid. "Debemos admitir, en calidad de hecho histórico", sostiene Menéndez Pidal, en cuanto a estas últimas, "que el Cid le añade [a los Infantes de Carrión] como ajuar o regalo de casamiento para sus hijas, 3.000 marcos (versos 2.570, 3.204). De esos 3.000 marcos, según el Cantar, los infantes dan al rey doscientos (versos 3.221, 3.246), detalle que, aunque se acuerda otra vez en el verso 3.502, no tiene en el Cantar significación especial dentro de la trama poética, y ofrece todo el aspecto de ser verdad involuntaria, otro detalle verista de una narración casi coetánea". Según E. de Hinojosa, citado por Menéndez Pidal, esos doscientos marcos son "el regalo que el marido hacía en señal de gratitud a quien le transmitía la potestad sobre la mujer, según el antiguo derecho germánico" [4].

En la Corte de Toledo, el Cid pide la devolución de estos tres mil marcos, menos los 200 que tenía el Rey. Para Menéndez Pidal, este último detalle de los doscientos marcos que el Cid condona cortésmente a su señor "tiene todas las trazas de ser un detalle verista, verdad histórica arrastrada por un poema noticiero..." [5].

---

[2] Véase la nota 6 de Menéndez Pidal en *Poema de Mío Cid*, 1.ª tirada. En el *Romancero del Cid* se extiende el plazo a treinta días, lo que obedece a la mudanza que se introdujo en el siglo XII y que se codifica en las Partidas. Véase, en el *Rom. del Cid*, los romances XC, CXXIII, CXXVIII, de la Colección Crisol, Madrid, 1951. En el romance carolingio "*Ya se sale Guiomar*", el emperador Carlomagno le concede un plazo de treinta días al rey Jafar por ser su hija tan hermosa. (*Romancero español*, ed. de Luis Santullano, Madrid, pág. 138, 1943.)

[3] Véase EC, pág. 357, núm. 3 y *En torno al Poema del Cid*, pág. 148.

[4] *En torno al Poema del Cid*, págs. 128-129.

[5] *En torno...*, pág. 138.

Se puede comprobar la verdad del verso 1.209. Allí nos dice el poeta que el sitio de Valencia duró "*nueve meses complidos*". En efecto, las dos partes del cerco duraron 20 meses árabes que equivalen a 19 meses cristianos. Pero la segunda parte, que es la que parece cantar el juglar según Menéndez Pidal [6], duró ocho meses y medio. Por lo visto, al decirnos el poeta que el cerco duró nueve meses cumplidos, no se está ateniendo a una convencionalizada o simbólica duración de tres por tres, como podrían imaginar los demasiado adictos a entrever simbolismo en ciertos números que se emplean mucho en textos medievales. Por el contrario, el número de meses que se especifica es casi exacto [7]. Y es del todo exacto el plazo de nueve días que se dio al Campeador para salir del reino, como ya hemos dicho [8].

---

[6] EC (1947), pág. 792.

[7] Antes de que llegara a mis manos el reciente trabajo de Menéndez Pidal, *En torno al 'Poema del Cid'*, Barcelona, Buenos Aires, 1963, me pareció ser casi exacto el dato del Cantar sobre la duración de "*nueve meses complidos*" (1.209) del cerco de Valencia. En *La España del Cid* (pág. 792) opina el maestro que los nueve meses mencionados por el poeta corresponden a los ocho meses y medio de la segunda parte del cerco, los que transcurrieron desde la vuelta del Cid de Albarracín, octubre de 1093, hasta el 15 de junio de 1094. Pero en 1961, en su trabajo "Dos poetas en el Cantar de Mío Cid" (*Romania*, LXXXII, 145-200, reimpreso en *En torno*...), don Ramón declara que los nueve meses del cerco son inexactos. El cerco, sostiene, "duró veinte meses, y aunque quisiéramos contar sólo desde la ruptura de la primera capitulación en junio de 1093 hasta la rendición en junio 1094, van once meses" (pág. 156). Para justificar la primera hipótesis creo que se puede contar desde fines de octubre o principios de noviembre 1093. En esos días empieza la fase más grave del cerco con la invasión almorávide, cuya noticia saca al Cid con toda prisa de tierras de Albarracín donde había guerreado por tres meses (quince semanas en el Cantar, verso 907). La presencia de Abú Béker, yerno de Yúsuf, en Lorca, y luego su retiro, debido a turbiones torrenciales y falta de víveres, lanza la fase inexorable en las negociaciones del Campeador con Ben Yehhaf. Valencia queda sin esperanza de ayuda que viniese de fuera, y empieza a sentirse la carestía de víveres; carestía que en algunos meses viene a ser tan completa que los vecinos acomodados se alimentaban con cueros de vaca cocinados y los pobres se valían de la carne de cadáveres humanos. (*EC*, 463, 471.) Acaso en la mente popular perdurara la impresión de este período, el más grave del cerco, precisamente el que parte de la consabida invasión. Si esta suposición vale, el número de meses mencionado por el poeta es del todo verista y no un número convencional. Esto no desdice la tesis de Menéndez Pidal, a saber, que todas las partes de la tirada 74 que se refieren

## Los números en el "Cid" y la "Chanson de Roland"

La exactitud y sobriedad del Cantar en el empleo de los números forman un notable contraste con las exageraciones numéricas tan propias del intenso estilo poético de la *Chanson de Roland*. Para hacer resaltar la mesura estilística de la obra castellana, conviene compararla, en cuanto a los números, con el poema francés. Hombres de armas cristianos en el *Cid* se precisan en las cifras siguientes: 60, 5, 115, 300 (dos veces), 100 (doce veces), 200 (nueve veces), 203, 600 (dos veces), 15 (dos veces), 65, 130, 13.970, sumando un total de 19.378 hombres del Campeador. Los cuerpos de tropas moras constan de 15, 100, 300, 3.000, 1.300, 34, 30.000, 50.000 (tres veces), 500, 104 y 20, siendo el total 185.373. En el *Rolando* los combatientes cristianos forman enormes falanges de 20.000 (diecisiete veces), 100.000 (nueve veces), 1.000 (seis veces), 15.000 (tres veces), 40.000 (dos ve-

al asedio pertenecen al poeta de Medinaceli, el cual, por no encontrarse tan al corriente de los hechos cuando lleva a cabo su refundición del poema anterior del de San Esteban, no suele ser tan exacto en cuanto a datos como éste. El segundo poeta probablemente, se fundó en la tradición poética que pasó a las crónicas *(EC,* 792), sin que por eso se apartara necesariamente de la verdad. Aunque se admita que la tradición, ateniéndose a las simplificaciones numéricas convencionales, pudo reducir la cifra exacta de once a nueve, hay que decir, sin embargo, que esta cifra no desvirtúa el verismo del Cantar español porque está bastante próxima a la realidad. Frente a la *Chanson de Roland*, este verismo se opone al constante convencionalismo numérico exagerado. En el cantar francés, por ejemplo, los meses desde la primavera hasta agosto del 778 que Carlomagno pasó en España se convierten en un período innegablemente convencional de siete años y, en cuanto a los cercos en general, el Emperador, a través de varios cantares franceses, tomó la costumbre de dedicarles siete años a cada uno de ellos (J. Bédier, *Les Légendes épiques*, t. IV, pág. 468). Claro que estos términos de tiempo formularios son propios de la forma legendaria y fabulosa en general, y en el caso particular del Emperador, aportan a su personalidad "une sorte d'immutabilité majestueuse" (Bédier). Esto lo sugiere el medievalista francés en el plano entusiasta; en el plano de su amena travesura gálica, añade que ni sus doscientos años de edad pueden bastarle para sostener tantos cercos de siete años.

[8] Véase pág. 244.

ces), 50.000 (una vez), 30.000 (una vez) y 7.000 (una vez), siendo el total de 1.448.000. Los sarracenos constituyen cuerpos de 100.000 (seis veces), de 1.000 (cinco veces), de 20.000 (cuatro veces), de 400.000 (cuatro veces), de 50.000 (dos veces), de 400 (dos veces), de 700 (dos veces), de 2.000 (una vez), de 4.000 (una vez) y de 40.000 (una vez), ascendiendo el total a 2.453.200. Estos totales representan, tanto en el cantar castellano como en la *chanson* francesa, números mayores de los de los ejércitos respectivos, ya que los mismos cuerpos de tropas a veces participan en más de una batalla; pero para nuestro propósito no importa tanto precisar el tamaño exacto de estos ejércitos, como demostrar, en lo que se refiere a Turoldo, que su intención es emplear números inverosímiles como elementos hiperbólicos de un estilo intensamente exaltado; y, en cuanto al juglar de Medinaceli, que lo que le importa es representar una realidad tan excepcional en sí que no necesita exageración alguna para encarecerla.

En efecto, en el Poema la cronología histórica se comprime a veces. Por ejemplo, los sucesos que en la realidad se desenvolvieron durante trece años quedan reducidos a cinco. En *La Chanson*, por el contrario, los meses que Carlomagno efectivamente pasó en España se aumentan a siete años; el pueblo de Galne permanece abandonado durante cien años después de que Rolando lo destruye, y el Emperador, según tres sarracenos, tiene doscientos años de edad. Una vez se subraya la brevedad de un período de tiempo, como cuando se nos dice que Marsilio no necesitó más que tres días para reunir un ejército de 400.000 guerreros. En este caso la cantidad menor sirve para realzar la mayor.

Lo que esta comparación del uso de los números en las dos obras pone de relieve, a mi juicio, es que, al emplearlos con tanta moderación el poeta español, demuestra de un modo matemáticamente verificable el verismo de la epopeya castellana, tan subrayado por don Ramón Menéndez Pidal, mientras que el francés, al poetizar una remota y ya legendaria memoria histórica, emplea las cifras como elementos fabulosos de una obra creativamente verosímil pero históricamente inexacta.

### SIGNIFICADO ESTRUCTURAL Y FORMAL DE LA PROGRESIÓN DE 30-100-200 CABALLOS REGALADOS AL REY

Demostrados el verismo y precisión especificativa en el empleo de las cifras en general, podemos ahora examinar su función estructural. En el desarrollo de la acción, ciertas cifras precisan el progreso del Cid. Ya queda explicado, por ejemplo, cómo cada cifra de la serie ascendente de 30-100-200 caballos que el Campeador manda de regalo al rey, mide su creciente éxito y corresponde poética, si no matemáticamente, a la cifra cada vez mayor de sus gentes [9]. Aquí conviene añadir que la casi limpia progresión aritmética de esta serie sugiere una consciente disposición artística cuya sencillez se complica con la adición de 30 palafrenes y 30 caballos corredores. Los dos 30 colocados al fin de la serie doblan el 30 de la inicial, lográndose así un sistema de báscula: la relación de uno a dos entre las cifras centrales, ciento y doscientos, duplica la relación entre las cifras de las extremidades, a saber, un treinta al principio y dos treinta al fin:

100 200

30 30 30

### SIGNIFICADO ESTRUCTURAL Y FORMAL DE LA PROGRESIÓN 60-115-425-3.000

Hasta que el Cid emprende el sitio de Valencia el incremento de sus gentes también es progresivo, pero sin la regularidad aritmética de la serie anterior. También, hasta entonces, es muy moderado cada aumento, pero para su esfuerzo culminante acuden en su ayuda, haciendo dar un salto formidable a la serie, cinco veces más hombres de todos los que hasta ese momento le habían ayudado a ganarse el

[9] Véase la pág. 75.

pan. Entra en Burgos con 60 pendones (16); en Burgos se le juntan 115 caballeros más (291); el recuento hecho en la frontera de Castilla a los diez días de destierro suma 600 (300 lanzas "*sin las peonadas e omnes valientes que son*" [418], los cuales, en la opinión de Menéndez Pidal [10] también son 300); poco más de tres semanas más tarde no ha habido mucho aumento de sus gentes (sólo "*algunos ay de más*" [674] nos dice el juglar). No es sino hasta que el Cid pregona la guerra a los cristianos de Aragón, Navarra y Castilla, antes de emprender el sitio de Valencia, cuando el número de reclutas alcanza 3.600 (1.265): Al fin, conquistada Valencia, pero todavía amenazada por las huestes de Yúsuf, el máximo definitivo asciende a 3.970.

En resumen, los incrementos pueden recapitularse así: 60 + 115 + 425 + 3.000 + 370 = 3.970.

### La progresión irregular manifiesta la tendencia del arte realista. La progresión regular manifiesta la tendencia del arte estilizado

La progresión irregular de la serie de números (algunos de ellos con sus picos) que señalan el aumento de las gentes del Cid desempeña su función en el plano realista; pero la progresión regular y nítidamente simétrica de los números redondos que señalan el incremento de los caballos que el Cid regala al rey, acusa una tendencia hacia la disposición ideal. (Ésta no es privativa de los movimientos de inspiración literaria; se puede observar, acendrada, en el arte popular.) De haber correspondido la relación numérica de una y otra serie, el segundo regalo del Cid hubiera sido de 150 caballos en vez de 100, y el tercero de 150 y pico nada más, y no de 260. En su lugar notaremos ejemplos elementales de la estilización del número tal como la que ahora observamos, estilización que en la época más refinada del romancero se establece como valor constante.

En cuanto a la serie que registra el aumento de las gentes del Cid, no cabe duda de que cada cifra es un signo correlativo de la dura realidad de una situación particular en el curso de su campaña

10 *Mío Cid* (1913), pág. 95.

militar. O, para decirlo según el criterio que es el norte de nuestro método, cada cifra desempeña una función formal en el plan de la construcción literaria. Conviene examinar esta serie.

## El número 60

El escaso número de 60 hombres que primero acompañan al Cid se debe a que, por mucho que lo quieran, los castellanos que hubieran acudido en su ayuda no se atreven a hacerlo por el riesgo que corren de perder sus bienes y hasta la vida. Muy comprensivo, el Cid agradece de corazón a los que se deciden a acompañarlo, y a los que se quedan les dice que se parte como amigo. Los 60 que primero unieron su destino al del Cid eran parientes y vasallos suyos. De lejos y de cerca llegan a su robliza cuna de Vivar, que queda a unos nueve kilómetros de Burgos. Menéndez Pidal describe esa región en una de sus páginas más bellas, donde la luz de su ciencia se convierte en visión candente de poeta. Como si estuviéramos allí, vemos con sus ojos el alto valle de la elevada meseta del Duero, que "se compone de vastas planicies abrasadas por los soles y resquebrajadas por los hielos" [11]. De distintas partes de la región obedecieron el llamamiento los vasallos y, como consta en el Poema, sus cuatro sobrinos: Álvar Fáñez, Álvar Álvarez, Pedro Vermudoz y Félez Muñoz.

El número 60 es divisible en sus vivos componentes humanos, aunque no se identifique a cada uno de ellos por su nombre. Primero nos dice el juglar que el Cid "*enbió por sus parientes e sus vasallos*" (doy por supuesto que lo que suple la crónica no faltó en la hoja perdida del manuscrito de Per Abat), y luego, cuando el Cid quiere saber quiénes quieren acompañarle y quiénes no, Álvar Fáñez contesta por todos, diciendo "*convusco iremos, Çid, por yermos e por poblados*", y hace inquebrantable el vínculo forjado con otras expresiones en que la relación entre señor y vasallo se consagra por medio de verbos cuya primera persona en plural une permanentemente a los hablantes con la segunda persona del Cid: "ca nunca *vos* fallesceremos", "*convusco* despenderemos", "siempre *vos* serviremos". Mina-

[11] *EC*, pág. 115 (1947).

ya habla en función de portavoz de todos, porque el poeta da remate a su parlamento diciendo: "*Entonçe otorgaron todos quanto dixo don Álvaro*". Con este "*todos*" se desvanece por completo la impersonalidad de la cifra sola de "*sessaenta pendones*" en el verso 16.

### El número ciento quince

Para cuando llega a Burgos el Cid ya ha corrido por toda Castilla la voz de su destierro; por seguirle, 115 caballeros dejan su casa y heredades, y, llegando a Cardeña, se hacen sus vasallos. Conmovido el Cid, les manifiesta su hondo agradecimiento y les promete que han de cobrar doblado lo que han dejado. Inmediatamente después de acogerlos, acosado por la urgencia de su situación, les dice que deberán partir apenas concluya el Abad la misa de Santa Trinidad. Aquí ya no se trata de la cifra de 115 con particularidad de personas llamadas algunas de ellas por su nombre. Más bien se presenta un grupo como colectividad anónima. Sin embargo, todavía se sugieren los componentes humanos que lo forman en el verso de hemistiquios paralelos en que los adjetivos *unos* y *otros* casi equivalen a "cada uno": "unos dexan casas e otros onores" (289). Así, pues, la individualización de la cifra no se ha eliminado del todo; además, el Cid les dirige a los recién venidos palabras tan fervorosas como las que les dijo a los sesenta. Este contacto personal entre el héroe y los sesenta, y con los ciento quince que primero le siguen, los destaca entre los miles que le siguieron después de haberse enriquecido, y nos permite honrarlos con el título de primeros, siendo cada uno digno de ser identificado individualmente.

### El número seiscientos

Al fin alcanzan los castellanos la frontera a fuerza de aguijar con prisa. La cantidad de 175 hombres que acompañaban al Cid desde Burgos ha crecido a seiscientos. Ya forman un pequeño ejército en que se distinguen dos cuerpos, uno de 300 peones, otro de 300 caba-

lleros; uno sin espadas, otro con espadas ceñidas [12]. Y ya predomina en el contexto el impersonal concepto numérico de la disposición militar. Esta vez no les dirige el Cid a los reclutas palabras de agradecimiento. Sin preámbulo hace el primer recuento de gentes:

*Sin las peonadas e omnes valientes que son*
*notó trezientas lanças que todas tienen pendones*
(418-19)

El verso anterior, "*mandó veer sus yentes mío Çid el Campeador*" nos permite suponer que sus tenientes pusieron a los hombres en orden, colocando a todos en fila. Acaso el Cid mismo, concentrando la mirada como el que pasa lista, cuente las 300 lanzas, y Álvar Fáñez, su "braço derecho", los 300 peones. No deja el Campeador de dirigirles la palabra a los recién venidos, pero esta vez, se limita a dar órdenes, al contrario de las dos ocasiones anteriores cuando comunicó sus intensos sentimientos (420-424).

### El número tres mil

El segundo y último recuento, el que se hace después de la conquista de Valencia, suma un total de 3.600. Los 3.000 que se agregan a los 600 son los que respondieron al pregón que el Cid mandó echar por Aragón, Navarra y Castilla antes de emprender el asedio de la gran ciudad. El Cid mismo, al hacer el recuento de los nuevos reclutas, pone en contraste el número reducido de los que salieron con él de Vivar y el de los que ahora le llegan:

"*Grado a Dios, Minaya, e a Santa María madre.*
*Con más pocos ixiemos de la casa de Bivar...*"
(1.267-68)

y explica el incremento sin precedente con las palabras "*Agora avemos riquiza, más avremos adelant*" (1.269). Los muchos que ahora

[12] Fundándose en los versos "*dozientos con él, que todos ciñen espadas; / non son en cuenta, sabet, las peonadas*", Menéndez Pidal concluye, creo que con razón, que los peones no ceñían espadas.

acuden presurosos con deseo de ganancia (1.198) son cinco veces más que los pocos que durante tres años penosos lidiaron con él. Y en términos de esfuerzo en la esfera de los valores espirituales la cifra menor se multiplica por los dos mil trescientos setenta días de tres años de cabalgar y nueve meses de sitiar que los primeros aguantaron. El rótulo que al especificar su número les pone el poeta, LOS SEISCIENTOS, se convierte en emblema de valor. Pero no porque los pocos valgan tanto hay que decir que no valen los muchos. Sin embargo, lo cierto es que el poeta no destaca a los 3.000 como antes destacó a los 60 y después, aunque no tan señaladamente, a los 115 y a los 600. A los 3.000 el Cid no les dirige la palabra ni siquiera para dar órdenes. (Esto ya no hubiera sido tan fácil como antes, porque en vez de la simple orden de marcha dada a los 600 [420-24], ahora tiene que disponer una operación mucho más complicada, para la que distintas divisiones del ejército tienen que hacer papel distinto.) El Cid se las ve, evidentemente, con un gran conjunto de hombres, los cuales, sin dejar de obedecer el impulso de la reconquista reaccionan a la necesidad social de batallar por la posesión de realidades concretas, como con razón dijo Menéndez y Pelayo [13]. La realidad concreta de la ganancia que pueden esperar es la que graba su sello en el ánimo de los 3.000, y dentro de esta realidad se confunden los unos con los otros en el anonimato de los ejércitos. En el contenido, la cifra grande los identifica de un modo general como colectividad. Más especialmente, las cifras pequeñas de 60 y luego de 115 destacan a los por ellas rotulados como vasallos fieles dispuestos a servir a su señor venga lo que viniere sin atracción de ganancia.

Lo explicado, o algo próximo a lo explicado, creo que demuestra la función formal de las cifras tratadas, las más significativas en el plan estructural hasta la conquista de Valencia. Ahora me propongo examinar también en función del conjunto la cifra más cuantiosa de todo el Poema, el número dos del adjetivo plural *ambos*, que se encuentra casi a cada paso en partes del Cantar de las Bodas y en el Cantar de Corpes.

---

13 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I (t. XVII de las *Obras completas*, Santander, 1940-1953) de la nueva edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, pág. 125.

AMOS YERNOS, AMAS MUJIERES;
AMOS HERMANOS, AMAS HERMANAS;
AMOS FIJOS, AMAS FIJAS;
AMOS IFFANTES, UNA... OTRA IFFANTES

Los adjetivos duales de nuestro epígrafe evocan inmediatamente las situaciones principales del Cantar de las Bodas y del Cantar de Corpes. La enorme preponderancia del número 2, que se emplea más del doble que el 3, que es, por su parte, la cifra más frecuente después de aquélla; cinco veces más que 1 y 100, cifras cuya frecuencia sigue a la del 3; quince veces más que las cuatro cifras de término medio (7, 300, 500, 50.000), y cien veces más que las quince cifras de menos frecuencia, se debe a que casi nunca se menciona a las parejas doña Sol-doña Elvira y don Diego-don Fernando sin agregar el adjetivo dual por vía de intensificación.

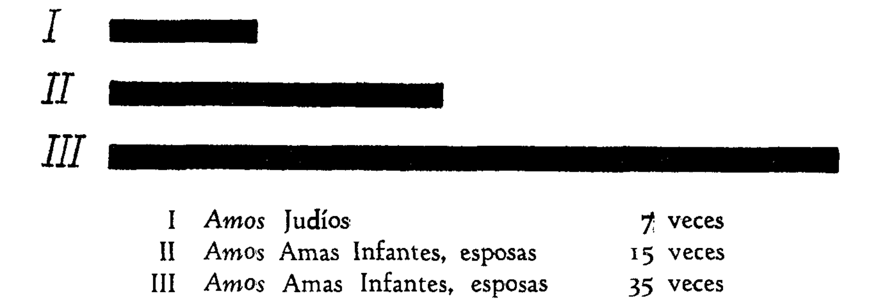
Las diferencias de frecuencia en el empleo de *amos* en los tres cantares destacan la importancia relativa de este adjetivo como signo correlativo de distintas fases de la acción. La distribución es como sigue:

En el Cantar del Destierro *amos* se usa con los judíos siete veces en dos tiradas (9, 11); en el Cantar de las Bodas *amos* y *amas*, para señalar a las hijas del Cid y a los infantes, 15 veces en nueve tiradas (82, 83, 86, 91, 96, 104, 108, 110, 111); en el Cantar de Corpes, también para referirse a las hijas y a sus esposos, 35 veces en 14 tiradas (112, 114, 115, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 128, 130, 131, 147, 149).

Esta árida estadística demuestra con elocuencia la importancia de la cifra 2 por la frecuencia de su empleo en orden ascendente y por la extensión de su distribución en varias partes, para tasar el interés relativo de varios incidentes o sistemas de incidentes. Éstos son: 1) el suceso que, con ser el menos importante, es imprescindible, a saber, el ardid de las arcas de arena; 2) los que, en una cadena de causa y efecto, vienen a parar al casamiento; 3) los que conducen, a partir del incidente del león, a la afrenta, ápice violento; 4) finalmente, los que, partiendo de este ápice, terminan la obra con el

triunfo glorioso del héroe. Lo dicho se puede verificar con una ojeada:

FRECUENCIA DE "AMOS" EN LAS TIRADAS QUE REPRESENTAN EL ASUNTO DE LOS JUDÍOS Y DEL MATRIMONIO




Con el recuento y clasificación que se ha hecho de todas las cifras del Poema, con el examen de su distribución y frecuencia, con el análisis de dos progresiones significativas y del empleo predominante del adjetivo plural *ambos*, he tratado de presentar una base para un estudio más enfocado de ciertas particularidades estilísticas.

FUNCIÓN ESTÉTICA DEL ADJETIVO PLURAL 'AMBOS'

La comparación del empleo del número en nuestro poema y en el *Romancero del Cid* [14] demostrará que el poeta épico es mucho más propenso a la intensificación del concepto dual que el juglar romancerista. Ello se debe a que en general el primero excede al segundo en la dramatización de situaciones. Esto puede sorprender a los que

---

[14] He estudiado las cifras en el *Romancero del Cid* para un trabajo hasta ahora inédito. No hay gran diferencia en la frecuencia del empleo del número dos, 92 en el *Romancero*, 103 en el *Cid*. La diferencia es de estilo.

con razón sostienen que la representación dramática dentro de la técnica narrativa del romance es eminentemente notable. Sin embargo, creo que se puede hacer constar que, en cuanto al arte representativo, el Poema es aún más notable que el romance. Observemos, por ejemplo, cómo el poeta épico dramatiza la confrontación de un sujeto con dos sujetos resaltando la patente constitución numérica de la pareja cuando el Cid, reacio a entregar él mismo las hijas a los infantes porque intuye el mal resultado del matrimonio, encarga esto a Minaya. La confrontación de Minaya y los infantes se representa con notable acierto. Primero, el Cid la dispone diciéndole a Minaya,

> "*Venit acá, Álbar Fáñez, el que yo quiero e amo!*
> "*Affé amas mis fijas, métolas en vuestra mano.*
> (2.221-2.222)

Luego ellas se ponen de pie y el padre las entrega en manos de Minaya, el cual, "*teniéndolas asidas*", habla a los infantes:

> "*Afevos delant* MINAYA, *amos sodes hermanos.*
> "*Por mano del rey Alfons, que a mí lo ovo mandado,*
> "*dovos estas dueñas,* —AMAS *son fijas dalgo*—,
> (2.230-32)

Hay dos confrontaciones: la de fondo e implícita entre el Cid y sus hijas que sirve de preparación a la segunda, y la de primer término entre Minaya y los yernos. La ocasión se solemniza con toda la formalidad de una ceremonia. Para semejante acto, la colocación ritual de las figuras sirve para separarlas con formalidad de lo que las rodea como el marco de un cuadro a las suyas. Nuestro juglar pone en nítido relieve a las figuras colocadas: Minaya frente a doña Elvira y doña Sol primero, y luego sin moverse aquél, frente a la segunda pareja de don Diego y don Fernando. Dispuestas como en una pintura las vemos, pero con la ventaja del arte literario para representar dinámicamente fases consecuentes.

REPETICIÓN DE LA CIFRA COMO
BASE ESTRUCTURAL DE UNA TIRADA

Antes de observar cómo la iteración de los números 100 y 200 sirve de núcleo estructural en la tirada 23, será necesario examinarla en su aspecto total.

La tirada 23 se destaca por la disposición simétrica de sus cuatro partes; las dos primeras (437-441, 441b, 441c, 441d, 441e-453) forman una serie paralela semejante a las que repiten con variaciones el mismo contenido de una tirada a otra. En las dos siguientes (464-475; 476-492) se lleva a cabo en forma narrativa lo que se expone dramáticamente en las dos partes paralelas del principio. La organización de la tirada puede representarse de este modo:

I
1 *a* (*çaga* [100]), *b* (*algara* [200]): Parlamento de Minaya
2 *b* (*algara* [200]), *a* (*çaga* [100]): Parlamento del Cid

II
3 *A:* El Cid lleva a cabo su parte del plan
4 *B:* Minaya lleva a cabo su parte del plan

Conviene verificar lo asentado escudriñando la tirada:

a — Introducción

a
*Toda la noche yaze Mío Çid en* ÇELADA,
*Commo los consejava Albar Fáñez Minaya:*

ab — Minaya propone el plan

"*¡Ya Çid, en buen ora çinxiestes espada!*
a
"VOS *con* ÇIENTO *de aquesta nuestra conpaña,* 440
"*pues que a Castejón sacaremos a çelada,*
a
"*en él fincaredes teniendo a la* ÇAGA; 441b
b b b
"*a* MÍ *dedes* DOZIENTOS *pora ir en* ALGARA; 441c
"*con Dios e vuestra auze feremos grand ganançia*". 441d

*El Cid repite el plan en orden inverso* — ba

*Dixo el Campeador: "bien fablastes, Minaya;* 441e
b b b
*"*VOS *con* LOS DOZIENTOS *id vos en* ALGARA;
*"allá vaya Álbar Álbarez e Álbar Salvadórez sin falla,*
*"e Galín Garciaz, una fardida lança,* 443b
*"cavalleros buenos que aconpañen a Minaya.*
*"Aosadas corred, que por miedo non dexedes nada.* 445
*"Fita ayuso e por Guadalfajara,*
*"fata Alcalá lleguen las algaras,* 446b
*"e bien acojan todas las ganançias,*
*"que por miedo de los moros non dexen nada.*
a a a
*"E* YO *con* LOS ÇIENTO *aquí fincaré en la* ÇAGA,
*"terné yo Castejón don abremos grand enpara.* 450
*"Si cueta vos fore alguna al algara,*
*"fazedme mandado muy privado a la çaga.*
*"D'aqueste acorro fablará toda España".*

*Conclusión* — ba

b b
*Nonbrados son* los que irán en el ALGARA,
a a
*e los que con mío Çid* fincarán en la ÇAGA. 455

*Introducción*

*Ya crieban los albores e vinie la mañana,*
*ixie el sol, ¡Dios, qué fermoso apuntava!*
*En Castejón todos se levantavan,*
*abren las puertas, de fuera salto davan,*
*por ver sus lavores e todas sus heredanças.* 460
*Todos son exidos, las puertas abiertas an dexadas*
*con pocas de gentes que en Castejón fincaran;*
*las yentes de fuera todas son derramadas.*

*El Cid lleva a cabo su parte del plan*

*El Campeador salió de la çelada,*
*en derredor corrie a Castejón sin falla.* 464b
*Moros e moras avienlos de ganançia,* 465
*e essos gañados quantos en derredor andan.*
*Mío Çid don Rodrigo a la puerta adeliñava;*

El Cid lleva a cabo su parte del plan

*los que la tienen,   quando vidieron la rebata,*
*ovieron miedo   e fo desenparada.*
*Mío Çid Ruy Díaz   por las puertas entrava,*
*en mano trae   desnuda el espada,*
*quinze moros matava   de los que alcançava.*
*Gañó a Castejón   e el oro y ela plata.*
*Sos cavalleros   llegan con la ganançia,*
*déxanla a mío Çid,   todo esto non preçia' nada.*

Minaya lleva a cabo su parte del plan

*Afevos los dozientos   e tres en el algara,*
*e sin dubda corren,   toda la tierra preavan;*
*fasta Alcalá   llegó la seña de Minaya;* 477b
*e desí arriba   tórnanse con la ganançia,*
*Fenares arriba   e por Guadalfajara.*
*Tanto traen   las grandes ganançias,*
*muchos gañados   de ovejas e de vacas*
*e de ropas   e de otras riquizas largas.* 481b
*Derecha viene   la seña de Minaya;*
*non osa ninguno   dar salto a la çaga.*
*Con aqueste aver   tornan se essa conpaña;*
*fellos en Castejón,   o el Campeador estava.*

Conclusión

*El castiello dexó en so poder,   el Campeador cavalga.*
*Saliólos reçebir   con esta su mesnada,*
*los braços abiertos   reçibe a Minaya:*
*"¿Venides, Albarfáñez,   una fardida lança!*
*"Do yo vos enbiás   bien abría tal esperança.*
*"Esso con esto sea ajuntado,   e de toda la ganançia*
*"dovos la quinta,   si la quisiéredes, Minaya."*

En las dos partes principales (I y II), la materia es paralela, ya que en I se presenta el plan con dos parlamentos y en II se lleva a cabo este plan en forma de narración. La estructura de la tirada es, pues, binaria: 24 versos de discurso directo (en los que incluimos los que introducen a los hablantes y los que dan remate a lo que han dicho) y 40 versos de narración. Veinticinco de estos 40 versos refie-

ren las acciones del Cid y de Minaya, acciones ya proyectadas en los 24 versos de los parlamentos de ambos, lográndose así una distribución equilibrada entre los versos de discurso directo y los narrativos:

| I | II |
|---|---|
| Plan de Minaya | Ejecución del plan |
| a) *"Vos en Çaga"* | *a)* se lleva a cabo |
| b) *"Yo en Algara"* | |
| Repetición del plan de Minaya por el Cid | |
| b) *"Vos en algara"* | *b)* se lleva a cabo |
| a) *"yo en çaga"* | |

Ahora, viniendo a parar a los números, notemos que lo esencial del plan para tomar Castejón es que Minaya se adelante con doscientos hombres para ir en algara mientras que el Cid se queda en la zaga con ciento. Esto nos lo dice el juglar con sencillez, pero también con arte. Si eliminamos los versos accesorios de cada parlamento, lo esencial que queda es:

Minaya:

440 *"Vos con çiento de aquesta nuestra conpaña,*
441b *—fincaredes teniendo a la çaga;*
441c *"A mí dedes dozientos pora ir en algara;*

El Cid:

442 *"Vos con los dozientos id vos en algara;*
449 *"E yo con los çiento aquí fincaré en la çaga"*

Aun reducida y aislada del contenido total, esta escueta serie paralela de las cifras 100-200 frente a 200-100 se contagia de elementos expresivos, a saber, los pronombres "*Vos*", "*a mí*", y el artículo "*los*" antes de "*ciento*".

El ritmo de lo repetido nos da mayor placer si la repetición es variada, como lo es en la presente serie paralela. Minaya presenta el

plan mencionando primero la celada y luego la algara; el Cid lo repite mencionando primero la algara y luego la celada; Minaya usa primero el futuro "*fincaredes*" y luego el imperativo "*A mí dedes*"; el Cid usa primero el imperativo "*id*" y luego el futuro "*fincaré*" que en su caso no es un verbo de mando. La inversión no sólo produce una complicación interesante, sino que, además, está recargada de significado formal. Conviene que Minaya, iniciador del plan, se valga de una forma verbal terminante y de otra sólo un poco menos terminante, y que el Cid emplee un imperativo suave, que equivale a un asentimiento y un futuro de obediencia.

Más allá de estos detalles debemos imaginar el efecto de las dos series de la disposición gemela como totalidades melódicas cada una de ellas. No debemos olvidar nunca que las gestas se cantaban o entonaban. Parece inevitable que la segunda serie fuera repetición melódica variada y ampliada de la primera.

En ambas el núcleo concreto del pensamiento son las cifras 100 y 200. En su contenido estos números son algo vivo. No sólo se animan por el contenido inmediato de la tirada; su significado se ensancha por los antecedentes de estos trescientos que eran sólo sesenta en Burgos. Sabemos que van a emprender la primera acción guerrera del Cid, y que éste y Minaya conocen a cada uno de ellos por su nombre como a hijos de familia. Así consta en los versos 454-455:

*Nonbrados son los que irán en el algara,*
*e los que con mío Çid fincarán en la çaga.*

## EL EMPLEO DE NÚMEROS EN EL PLANO POÉTICO

El Cid aguija su caballo y se llega a la puerta de la posada que la gente cristiana no se atrevía a abrirle por miedo del rey Alfonso. El Cid saca el pie del estribo y golpea; pero la puerta no se abre. Entonces

*Una niña de nuef años a ojo se parava* (40)

Pedro Salinas ha dicho con razón que este verso constituye "un detalle maravilloso y exquisito del poeta", porque tiene "un sentido maravilloso de autenticidad". No explica Salinas el sentido, acaso porque un gran poeta capta con clarividencia y da por supuesto lo que mortales ordinarios tienen que deletrear. En efecto, la sensibilidad percibe sin analizarlo el perfume de inocencia que despide la niña de nueve años. Sin embargo, para demostrar la genialidad del juglar, conviene una glosa que supla lo que su arte magistral sugiere. Entre los que se han escondido del Cid, "*ca nol osan dezir nada*", la única que se atreve a hablarle es esta niña, porque el candor no tiene miedo y la pureza confía. Además, ¿no era necesario que alguien respondiera al clamor de los soldados, a los golpes de la bota fuerte y alta del Campeador? Los encerrados no se atrevieron a hacerlo, ¡y se lo encargan a la niña!, y habla ella tan bien en su papel de embajadora, que lo que pronuncia podemos imaginar que se lo dijeron al oído sus mayores antes de que saliera. Pero sus palabras, aunque sean las de una mensajera, son inconfundiblemente suyas por la selección y por la inflexión. Si vaciló cuando le encargaron el recado, sería porque alguien pudo recordarle las palabras de la carta autorizada con el sello real que más miedo habrían infundido en el ánimo pueril: que cualquiera que hospedara al desterrado podría hasta perder los ojos de la cara. Por eso la muchacha, ateniéndose a una expresión de intensificación enfática propia del habla afectiva de los niños le dice al Cid que los burgaleses no osarán abrirle la puerta *por nada del mundo*, porque de hacerlo perderían los bienes y las casas y *¡aun los ojos!* La escena es uno de los grandes aciertos de la técnica representativa del Cantar, con tanta razón subrayada por Dámaso Alonso. Y lo que en ella sirve de base al efecto especial es el contraste dramático entre la niña que se expone y los adultos que se esconden; entre la voz de muchacha de la niña, de una parte, y de otra, las voces broncas de los soldados y los golpes imperativos de la bota del Cid.

El número nueve se usa sólo una vez para patentizar la tierna edad de la niña. No es necesario que se repita, pues todo lo que hace y dice corresponde a sus escasos años. Así el juglar produce uno de los contrastes más notables de su arte, oponiendo la frágil figura de la muchacha a la figura poderosa del guerrero, la fuerza de la inocen-

cia indefensa a la fuerza del impulso varonil. Este contraste forma la base del conflicto que abarca más que la confrontación entre una muchacha y un guerrero, pues ella, indefensa frente al Cid, representa la situación impotente de los burgaleses frente al decreto real. Sobre todo, lo que recarga la escena de tensión es el aspecto moral del conflicto en el ánimo de Rodrigo, el cual lo resuelve como quien es.

### ¿Simbolismo del tres?

Cuatro veces persigue el Cid a reyes moros. A tres de ellos les da tres golpes, a uno de ellos, uno. No se debe ver en este uso del tres más que el deseo de ser exacto y cierta inclinación universal a la enumeración tripartita [15]. Ya que un crítico ha visto honduras donde no las hay, citemos los versos del caso:

*al rey Fáriz tres colpes le avié dado;*
*los dos le fallen, y el únol ha tomado,*
*por la loriga ayuso la sangre destellando;*
*bolvió la rienda por írsele del campo.*
*Por aquel colpe rancado es el fonssado.*
(760-64)

---

[15] Cualquiera puede verificar esto fundándose en la propia experiencia y en la observación. El refrán inglés "more than two is company" nos dice que en la mente popular el primer número que se añade al dos ya forma el principio de una cantidad. Contra los que sostienen que el empleo corriente del tres se debe exclusivamente a la influencia del concepto cristiano de la Trinidad, Wilhelm Knopf en *Zur Geschichte der Typischen Zahlen* (Leipzig, 1902), página 16, declara que el tres es "die einfachste Vermehrung der Zwei". El tres, continúa Knopf, es el primer número que tiene principio, medio y fin, por lo que viene a ser forma básica de toda conceptuación espacial y temporal. Según Vincent Foster Hopper en *Medieval Number Symbolism* (N. Y., 1938), aun hoy, entre ciertas tribus, el tres equivale a "muchos" y su sistema de contar consta de tres términos numéricos: "1, 2, muchos". (pág. 4). En *De Caelo*, I, 1, Aristóteles dice: "La palabra 'ambos' y no 'todos' señala a dos personas o dos cosas. 'Tres' es el primer número al que se ha aplicado la palabra 'todos' ". Este "tres" lo llama Hopper "el tres cumulativo o estadístico": Un solo caso no es mucho. Una repetición llama la atención, pero es fácil que resulte de una coincidencia. El tercer caso de la misma naturaleza impone al suceso el sello de la ley. Pues bien: creo que en la nota 17 se ha demostrado que las series tripartitas del poema pertenecen al "tres cumulativo".

*Aquel rey de Sevilla con tres colpes escapa*
(1.230)

*Al rey Yúcef tres colpes le ovo dados;*
*saliósle del sol espada, ca muchol andido el cavallo*[16]
(1.725-26)

*Alcançólo el Çid a Búcar a tres braças del mar,*
*arriba alçó Colada, un grant colpe dádol ha,*
*las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha,*
*cortól el yelmo e, librado todo lo al,*
*fata la çintura el espada llegado ha.*
(2.420-2.424)

En los primeros tres ejemplos se nota el afán del juglar por precisar, cuando la precisión importa, como en el caso de Fáriz. La descripción de cada uno de los golpes naturalmente nos interesa porque constituyen una serie interesante. Pero ¿por qué había el juglar de pormenorizar las dos series que fallan? En la última cita se emplea también el tan útil número tres, aunque no para enumerar los golpes, sino la distancia que separaba al Cid y a Búcar. Ya se ha diluido bastante aquí "la magia del tres". El único golpe singular que el Cid pega es el más descomunal de todo el Poema.

El examen de estos cuatro ejemplos demuestra que el número tres no se emplea más que para especificar casos individuales[17], ni en

16 En la edición del Poema de MP de 1913 el verso reza: "*saliósle del sol espada*". La *l* de *del* es errata. Véase Leslie Brooks, "El verso 1.726 del 'Poema de Mío Cid' ", *RFE*, XXXV (1951), págs. 347-349.

17 Huerta, en sus vuelos sobre la "magia del tres" pierde esto de vista. Sobre el tercer golpe que hiere a Fáriz, dice: "No es un golpe extraordinario, de Campeador, sino del caballero santo que nació en buena hora. Y es el golpe que acierta a la tercera vez, el ungido con la magia del tres, número de la Santísima Trinidad. 'A la tercera va la vencida', dice el refrán, testimoniando este valor de fallo divino que late en la solución de la tercera intentona. En cuanto a los resultados del golpe, el Poema no puede ser más terminante. La sangre de Fáriz corre loriga abajo, pero esto es lo de menos, siendo mucho. Lo importante es que el emir vuelve la rienda para irse del campo, para huir. Y la huida es la pérdida de la moral, la derrota. Por 'aquel golpe' se gana la batalla, y queda probado que la victoria es justa. Una vez más, la fantasía

ninguno de los 19 que quedan puede observarse que se le dé más que una función especificativa [18].

Nuestra conclusión, pues, a base de un examen cuidadoso, es que el poeta casi nunca usó conscientemente el número tres con sentido simbólico.

---

creadora del juglar se muestra más sólida que caprichosa, pero su realismo está dentro de una mítica, evidentemente.

"La fuerza oculta y divina del número tres se manifiesta en otros episodios posteriores del Poema. El rey de Sevilla (tirada 75) y el rey Yusef de Marruecos (tirada 95) son vencidos igualmente al tercer golpe. Es más, la suerte queda fijada en tal momento y ya no puede cambiar de ningún lado." Huerta, tan enamorado de su tesis trinitaria, la impone sin razón en estos dos casos: el tercer golpe no importa más que los primeros dos en la derrota del rey de Sevilla. El poeta sólo nos dice que "*con tres colpes escapa*" (1.230); lo mismo ocurre con el rey Yúçef: "Al rey Yúçef tres colpes le ovo dados, saliósle del sol espada, ca muchol andido el cavallo". No cabe duda de que en el mundo cristiano se emplea a menudo el número tres con intención simbólica por influencia del concepto trinitario; pero no debemos atribuir toda enumeración tripartita a semejante intención.

En resumen, según Huerta: el número tres es mágico en el caso de Fáriz porque el tercer golpe le hiere; es mágico en el caso del rey de Sevilla porque se escapa con tres golpes (no sabemos si los tres fallaron como los dos primeros de Fáriz, pero es probable); es mágico en el caso de Yúçef porque todos fallaron ("*saliósle de sol espada*"); es mágico en el caso de Búcar porque aunque no se trata de tres golpes, sino de sólo uno, sí se trata de una distancia de tres brazas. El razonamiento no convence. Sospechamos que la magia del tres, más que en la mente del juglar, está en la del comentador.

18 Véanse los más notables:

*todos tres se apartaron* (Martín Antolínez y
Raquel y Vidas [105])

*Los seys días de plazdo passados los an,*
*tres an por troçir, sepades que non más*

(306-7)

*tres reyes de Arabia te vinieron adorare*

(336)

*a cabo de tres sedmanas, la quarta querie entrar*

(665)

*Quando esto fecho ovo, a cabo de tres sedmanas*
*de Castiella venido es Minaya*

(915-916)

*tres días le speraré en Canal de Çelfa*

(1.194)

*aprés son de Valençia, a tres leguas contadas*

(1.559)

*sean las vistas destas tres sedmanas* (El rey *fija* plazo)

(1.962)

*Todos tres señeros (solos) por los robredos de Corpes,*
*entre noch e día salieron de los montes* (es decir, Félez Muñoz y las hijas del Cid)

(2.809-10)

*Aquí les pongo plazo de dentro en mi cort,*
*a cabo de tres sedmanas, en begas de Carrión*

(3.480-81)

*Mas tres sedmanas de plazo todas complidas son*

(3.533)

*tres dobles de loriga tenie Fernando*

(3.634)

## CAPÍTULO XIII

## TIEMPO

La contribución de Stephen Gilman a la crítica estética del Poema nos parece especialmente valiosa porque gracias a ella el lector moderno, acostumbrado por la gramática convencional a juzgar las relaciones temporales ateniéndose a un criterio lógico, puede orientarse en el terreno laberíntico de tiempo psicológico mezclado que salta del presente al pasado, y al revés, en tantas partes de la obra [1]. El roman-

[1] Stephen Gilman, *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"* (Madrid, 1961), pág. 16. Gilman excluye el diálogo de su análisis porque "sólo haciendo hincapié sobre el hecho de que la anarquía temporal está limitada a la narración y excluida del diálogo se comprenderá el funcionamiento del cambio temporal en el *Poema*". Tampoco considera las manifestaciones de secuencia lógica que no dejan de aparecer en las partes narradas, ni el empleo de tiempo subjetivo en ciertos casos notables, como el "futuro de garantía" (término mío), o el pretérito de anticipación mental. Sin embargo, su trabajo agota la materia dentro de los límites que el autor fija, aunque no los fije en el título que, con más precisión, hubiera podido rezar "La función poética de ciertos aspectos de tiempo en el 'Poema del Cid' ". Gilman declara con razón que hay tantas excepciones a la alternación aspectual que, "en realidad, no pueden considerarse como excepciones. En primer lugar, son muchos los ejemplos en que el sistema temporal dirige el uso de los tiempos... y hay otros casos en los que se esboza regularidad en el pasado" (págs. 102-103). Frente a estas dos clases de excepciones, Gilman pregunta: "¿Cómo comprender el sentido y la significación de cada caso, de cada verso con su verbo perfectivo o imperfectivo y su tiempo pretérito o presente, en un universo poético tan flexible e inseguro? Es decir, ¿cómo debemos *leer* el *Poema del Cid* en vista de lo que aquí hemos propuesto? Naturalmente, salvo para una minoría de claros y extremos ejemplos, este problema es difícil de resolver de modo completo y convincente. Intentar fijar y clasificar cada 'excepción' y cada 'uso regular' dentro de su contexto es llegar a verse envuelto desesperadamente en ambigüedades. Es necesario, más bien, emplear nuestros esquemas críticos positivamente, en cuanto contribuyan a nuestro esfuerzo por apreciar la narración épica como un constante fluir creador. No hay que pararse a discutir, sino leer verso tras verso con conciencia de los valores aquí señalados" (páginas 103-104).

ticismo pretendió explicar ese aparente caos como manifestación de una encantadora ingenuidad del *Volksgeist*. Gilman descarta esta *mystique* con simpática benevolencia. Tampoco se mete en el callejón sin salida de un criterio de gramática lógica para explicar lo que no tiene base lógica. Con buen criterio elige, más bien, el camino que conduce a una clarificación, fundándose en consideraciones de tiempo aspectual como instrumento de la creación. En efecto, a mi parecer, el mayor mérito de su libro es el empeño por determinar la función *poética* de las formas temporales. Sin tal criterio, su estudio hubiera ilustrado la gramática; gracias a él, la gramática —gramática axiológica, hay que decir—, ilustra la creación [2]. Por lo visto, su examen obedece a un método inductivo de crítica específica muy distinto del método normativo y nivelador de los que insisten en abstraer lo genérico de lo particular con el fin de determinar lo que hermana todas las obras del género épico. Gilman, sin perder de vista ciertos rasgos característicos de la poética colectiva logra distinguir lo que es propio y particular del Poema gracias a su método inductivo. Esto le permite concluir (teniendo presente la épica en general, pero especialmente *La Chanson de Roland*) que, "dentro del género, el *Poema del Cid* es único" [3]. A través de su análisis, que es a la vez minucioso y sintético, su propósito es "sentir más profundamente la significación épica del conjunto" [4]. A mi juicio lo logra, a pesar de que no cupo en su intención resolver todos los problemas en torno a la función estructural de

---

[2] Refiriéndose a un juicio cualitativo de Lerch, Gilman (pág. 115, n. 14) declara: "...si lo que nos interesa es el uso expresivo o 'estilístico' del imperfecto, creo más justo permanecer dentro de las fronteras de una sola obra y un solo campo de estilo que extraer ejemplos de una multitud de obras, lenguajes y centurias. Es peligroso este último procedimiento porque simplifica los casos individuales para hacerlos caber en categorías generales: 'Phantasiendenkakt' de Lerch, 'pintoresquismo' de Lanson, o 'lebhafte Vorstellung' del mismo Lerch. Estos términos generales penetran sólo con dificultad el sentido de cada ejemplo, especialmente cuando se trata de auténtica poesía. En segundo lugar, Lerch es tan consciente de la pesada insistencia de sus predecesores sobre la duración objetiva y la descripción preliminar, que deja de aclarar debidamente cómo las posibilidades expresivas de este tiempo se relacionan, al menos en parte, con su comunicación de la acción progresiva —como proceso—. O sea: quita lo imperfectivo del imperfecto con demasiado rigor".

[3] *Op. cit.*, pág. 140.

[4] *Op. cit.*, pág. 37.

tiempo, como, por ejemplo, según él mismo dice, el del "contrapunto del imperfecto en su contexto poético como parte general de la creación..." [5]. Lo que me propongo en este capítulo, pues, aprovechando las nuevas perspectivas que Gilman ha abierto, pero ateniéndome a un criterio más rigurosamente estructuralista, es examinar la correlación de ciertas formas temporales con partes correspondientes del conjunto.

### PREDOMINIO DE IMPERFECTOS EN EL DESARROLLO NARRATIVO; PREDOMINIO DE PRETÉRITOS EN LA CONCLUSIÓN

Esta correlación es especialmente notable tratándose de la distribución y frecuencia relativa de imperfectos y pretéritos. Generalmente los imperfectos aglomerados sirven para expresar el movimiento del desarrollo narrativo en el contexto de la primera parte. Los pretéritos que predominan en la segunda parte, especialmente los del Cantar de Corpes, celebran la conclusión heroica llevada a cabo por el Cid y los suyos contra sus enemigos en la Corte de Toledo y en el campo de la lid. Los datos que apoyan esta tesis se consignan en las tablas siguientes.

TABLA I [6]

DISTRIBUCIÓN DE VERSOS CON ASONANCIA EN *a-a*

| | | | |
|---|---|---|---|
| Destierro ... ... ... ... | 14 tiradas | 313 versos | 29 % del Cantar |
| Bodas ... ... ... ... ... | 10 tiradas | 180 versos | 15 % del Cantar |
| Corpes ... ... ... ... ... | 5 tiradas | 88 versos | 6 % del Cantar |
| | 29 | 581 | 15,5 % del Poema |

DISTRIBUCIÓN DE VERSOS CON ASONANCIA EN *ó*

| | | | |
|---|---|---|---|
| Destierro ... ... ... ... | 5 tiradas | 42 versos | 4 % del Cantar |
| Bodas ... ... ... ... ... | 5 tiradas | 332 versos | 28 % del Cantar |
| Corpes ... ... ... ... ... | 17 tiradas | 1.076 versos | 70 % del Cantar |
| | 27 | 1.450 | 39 % del Poema |

[5] *Op. cit.*, pág. 127.

[6] Es necesario incluir este cuadro, debido a la correlación de imperfectos finales con el asonante *a-a* y de pretéritos finales con el asonante *ó*.

TABLA II

## IMPERFECTOS EN TIRADAS CON ASONANCIA EN *"a-a"*

| *Tirada* | *Versos* | *Estilo Directo* | *Narración* | *Total de Imperfectos* | *% en Estilo Directo* | *% en la Narración* | *% de Imperfectos en la Tirada* | *Imperfectos en grupos o parejas* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CANTAR I | | | | | | | | |
| 4 | 44 | 8 | 36 | 10 | | 28 | 23 | 7 |
| 6 | 10 | 9 | 1 | | | | | |
| 8 | 3 | | 3 | 3 | | 100 | 100 | 3 |
| 10 | 20 | 9 | 11 | 6 | | 55 | 30 | 6 |
| 23 | 65 | 25 | 40 | 8 | | 20 | 12 | 3 |
| 25 | 24 | 3 | 21 | 1 | | 5 | 4 | |
| 27 | 7 | | 7 | | | | | |
| 29 | 42 | 10 | 32 | 13 | | 41 | 31 | 6 |
| 33 | 9 | | 9 | 1 | | 11 | 11 | |
| 44 | 10 | | 10 | 2 | | 20 | 20 | |
| 47 | 24 | 20 | 4 | 4 | 10 | 50 | 17 | 2 |
| 49 | 27 | 2 | 25 | 8 | | 32 | 30 | 6 |
| 57 | 15 | 15 | | | | | | |
| 59 | 13 | 3 | 10 | 7 | | 70 | 54 | 6 |
| Total 14 | 313 | 104 | 209 | 63 | 2 | 29 | 20 | 39 |

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CANTAR II | | | | | | | | | |
| 67 | 5 | 5 | | | | | | | |
| 69 | 8 | | 8 | | | | | | |
| 75 | 15 | | 15 | 2 | | 13 | 13 | | |
| 84 | 35 | 6 | 29 | 12 | | 41 | 34 | 10 | |
| 86 | 43 | 8 | 35 | 15 | | 43 | 35 | 10 | |
| 94 | 12 | 6 | 6 | 2 | | 33 | 17 | 2 | |
| 96 | 23 | 12 | 11 | 2 | | 18 | 9 | | |
| 98 | 5 | | 5 | 1 | | 20 | 20 | | |
| 103 | 26 | 3 | 23 | 5 | | 22 | 19 | 2 | |
| 108 | 8 | 5 | 3 | 1 | | 33 | 13 | | |
| Total 10 | 180 | 45 | 135 | 40 | | 30 | 22 | 24 | |
| CANTAR III | | | | | | | | | |
| 117 | 20 | | 20 | 7 | | 35 | 35 | 4 | |
| 125 | 16 | 4 | 12 | 3 | | 25 | 19 | | |
| 140 | 22 | 20 | 2 | 1 | | 50 | 5 | | |
| 142 | 5 | 4 | 1 | | | | | | |
| 151 | 25 | 3 | 22 | 11 | | 50 | 44 | 9 | |
| Total 5 | 88 | 31 | 57 | 22 | | 39 | 25 | 13 | |
| Total 29 | 581 | 180 | 401 | 125 | 1 | 31 | 22 | 76 | |

TABLA III

## PRETÉRITOS EN TIRADAS CON ASONANCIA EN "ó"

| *Tirada* | *Versos* | *Estilo Directo* | *Narración* | *Total de Pretéritos* | *% en Estilo Directo* | *% en la Narración* | *% de Pretéritos en la Tirada* | *Pretéritos en grupos o parejas* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CANTAR I | | | | | | | | |
| 14 | 10 | 1 | 9 | 1 | | 11 | 10 | |
| 17 | 10 | | 10 | 2 | | 20 | 20 | 2 |
| 19 | 7 | 3 | 4 | 2 | | 50 | 29 | |
| 21 | 4 | | 4 | | | | | |
| 37 | 11 | | 11 | 2 | | 18 | 18 | |
| Total 5 | 42 | 4 | 38 | 7 | | 19 | 17 | 2 |
| CANTAR II | | | | | | | | |
| 82 | 64 | 55 | 9 | 6 | 4 | 44 | 9 | 2 |
| 102 | 79 | 59 | 20 | 9 | 2 | 40 | 11 | 6 |
| 104 | 150 | 62 | 88 | 23 | | 26 | 15 | 10 |
| 107 | 30 | 11 | 19 | 7 | | 37 | 23 | 4 |
| 110 | 9 | 9 | | | | | | |
| Total 5 | 332 | 196 | 136 | 45 | 2 | 31 | 14 | 22 |

| CANTAR III | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 112 | 34 | 3 | 31 | 11 | | 35 | 32 | 6 |
| 114 | 23 | 15 | 8 | 1 | | 13 | 4 | |
| 120 | 8 | 5 | 3 | 2 | | 67 | 25 | 2 |
| 122 | 33 | 19 | 14 | | | | | |
| 124 | 58 | 43 | 15 | 2 | 2 | 7 | 3 | |
| 126 | 53 | 27 | 26 | 8 | | 31 | 15 | 2 |
| 128 | 70 | 22 | 48 | 4 | | 8 | 6 | 2 |
| 131 | 103 | 28 | 75 | 24 | 7 | 29 | 23 | 16 |
| 133 | 67 | 47 | 20 | 5 | | 25 | 7 | 2 |
| 135 | 60 | 19 | 41 | 10 | | 24 | 17 | 4 |
| 137 | 196 | 108 | 88 | 29 | 6 | 25 | 15 | 12 |
| 139 | 13 | 13 | | | | | | |
| 141 | 10 | 8 | 2 | 2 | | 100 | 20 | 2 |
| 144 | 24 | 23 | 1 | 5 | 22 | | 21 | 2 |
| 149 | 126 | 87 | 39 | 6 | | 15 | 5 | |
| 150 | 139 | 43 | 96 | 22 | | 23 | 16 | 13 |
| 152 | 59 | 6 | 53 | 14 | 17 | 25 | 24 | 5 |
| Total 17 | 1.076 | 516 | 560 | 145 | 3 | 23 | 13 | 68 |
| Total 27 | 1.450 | 716 | 734 | 197 | 3 | 24 | 14 | 92 |

TABLA IV

PROPORCIÓN DE VERBOS IMPERFECTIVOS Y PERFECTIVOS EN LAS DOS GRANDES DIVISIONES DEL POEMA

TIRADAS CON EL ASONANTE *a-a*

| | % de *Imperfectivos* | % de *Perfectivos* |
|---|---|---|
| I (Versos 1-1.876) | 28,4 | 71,6 |
| II (Versos 1.877-3.730) | 18,5 | 81,5 |

TIRADAS CON EL ASONANTE *ó*

| | % de *Imperfectivos* | % de *Perfectivos* |
|---|---|---|
| I (Versos 1-1.876) | 30 | 70 |
| II (Versos 1.877-3.730) | 14 | 86 |

De este análisis podemos concluir lo siguiente: 1) Los asonantes en *a-a* son relativamente frecuentes en los primeros dos cantares (dos veces más en el primero que en el segundo) y escasos en el tercer cantar. 2) A la inversa, los asonantes en *ó* son muy escasos en el primer cantar, relativamente frecuentes en el segundo, y desproporcionadamente abundantes en el tercero. 3) Como era de esperar, hay una correlación notable entre las tiradas con asonancia en *a-a* e imperfectos al final del verso y las tiradas con asonancia en *ó* y pretéritos finales. 4) Esta correlación se da casi exclusivamente en la narración, siendo casi nula en el diálogo. 5) Imperfectos y pretéritos en parejas o grupos aparecen con frecuencia notablemente descendente en el caso de imperfectos, y con frecuencia extraordinariamente ascendente en el caso de pretéritos.

Además de esta tabulación que presenta los datos en grupos de tres de acuerdo con la división tripartita por cantares, es necesario agrupar los datos conforme a una división bipartita que corresponda a los dos grandes sistemas de acciones que constituyen la estructura del Poema.

En las dos grandes divisiones mencionadas es interesante la distribución de imperfectos por una parte, y de pretéritos por otra. Consideraremos como punto divisorio la tirada 101, cuyo epígrafe reza: "Los infantes de Carrión piensan casar con las hijas del Cid". Esta tirada empieza con el verso 1.877, que está separado por sólo 12 versos del verso 1.865, que ocupa el centro exacto del Cantar. Ahora bien: el total de imperfectos finales en tiradas con asonancia en *a-a* es

en la primera mitad: 97 (una proporción de tres a uno)
en la segunda mitad: 28

El total de pretéritos finales en tiradas con asonancia en *ó* es

en la primera mitad: 13 (una proporción de uno a catorce)
en la segunda mitad: 185

Otro dato significativo (como veremos) es la distribución de imperfectos y pretéritos que llamaré aglomerados, es decir, los que ocurren en parejas o grupos [7]. En la primera mitad hay 61 de estos imperfectos; en la segunda, sólo 13. En cuanto a pretéritos aglomerados, se cuentan sólo 10 en la primera mitad y 106 en la segunda.

¿A qué se debe el desequilibrio en la distribución de imperfectos y pretéritos? Algunos dirán que en la primera parte el juglar cede al asonante *a-a* con abundancia de imperfectos finales porque es un asonante fácil; que se rinde a uno de los asonantes más vulgares en la segunda mitad, el asonante en *ó*, por el mismo motivo. Los que con Menéndez Pidal defienden la tesis de dos poetas pueden sostener que el poeta de San Esteban de Gormaz era adicto al asonante en *a-a*, y el de Medinaceli, al asonante en *ó*. Habiendo considerado estas hipótesis con el respeto que merecen, no niego que puedan valer en mayor o menor grado. Sin embargo, no creo que ninguna de ellas baste para solucionar el problema de un modo completamente satisfactorio.

---

[7] En la última columna de las Tablas II y III se registran únicamente los imperfectos y pretéritos consecuentes. Éstos, sin duda, son los que forman la aglomeración más compacta. Pero también hay que tener en cuenta los imperfectos interrumpidos por uno o más versos porque su efecto acumulativo es semejante.

¿Cuál podría ser la solución? A través de este estudio, lo que admira cada vez más es la maravillosa unidad artística de la antigua gesta. Por eso, sin negar que más de un poeta pudo recrear el Poema durante su vida cantada (en efecto, empeñarse en sostener un solo poeta sería cerrar los ojos a la realidad de la composición oral), insistimos en que ello no supondría una dicotomía estilística y estructural. Tampoco me inclino, en principio, a la opinión de los que atribuyen la abundancia de imperfectos finales a las exigencias del fácil asonante *a-a*, sobre todo tratándose de la primera parte, en la que se destaca la maestría del poeta en la disposición de unidades estróficas y en el uso de asonantes difíciles [8]. Trataré de demostrar que es por motivos poéticos por los que el juglar prodiga tales imperfectos al principio y los disminuye al final, reduce las tiradas en *ó* con pretéritos finales en la primera parte y las amontona en el tercer cantar.

Antes de demostrar cómo los dos tiempos funcionan poéticamente conviene aducir otro hecho: dentro del fuerte dominio de los verbos perfectivos a través del Poema [9], el porcentaje de verbos imperfectivos (en el número total de perfectivos e imperfectivos) es mayor en la primera mitad del Poema:

TABLA V

| *Asonante* | *Versos* | *% de Imperfectivos* |
|---|---|---|
| *a-a* | 1-1.876 | 28,4 |
| *a-a* | 1.877-3.730 | 18,5 |
| *ó* | 1-1.876 | 30,0 |
| *ó* | 1.877-3.730 | 14,0 |

Este dato ha de apoyar de un modo general las conclusiones del examen estilístico.

[8] En seis de las tiradas en *a-a* no se encuentra ni un solo imperfecto final. Es aún más significativo que sólo en las partes narradas abunde ese tiempo, siendo muy escaso en el diálogo (el 31 por 100 en 401 versos en la narración; el 1 por 100 de 180 versos en discurso directo).

[9] En las tiradas con el asonante *a-a:* verbos perfectivos 73 %; verbos imperfectivos 27 %. En las tiradas con el asonante *ó:* verbos perfectivos 84 %; verbos imperfectivos 16 %.

### PROPOSICIÓN FUNDAMENTAL: EFICACIA DE LA NOCIÓN PREDOMINANTE [10]

Encaminarse mentalmente en el terreno temporal con la ayuda de las tablas no es lo mismo que orientarse en el tiempo intrincado del texto mismo. Pero la orientación no es, en efecto, difícil si nos atenemos a un principio fundamental de la realidad lingüística del Poema: este principio es la eficacia de la noción predominante. ¿Desde qué punto de vista presenta el juglar lo narrado? ¿De qué modo obra el impulso narrativo del poeta frente a un auditorio vivo?

Su punto de vista, el propósito de su retórica, determinan la noción predominante.

### FUNCIÓN POÉTICA DEL IMPERFECTO; DEL PRETÉRITO EN EL CONJUNTO

Lo que trataremos de demostrar en vista de lo dicho se puede reducir en su esencia a las siguientes proposiciones: *a)* en general, el

---

[10] Al arrostrar el complejísimo problema del tiempo en el Poema, he aprovechado las valiosas aportaciones de los siguientes ilustres lingüistas: A Bello le debemos los términos "tiempo desinente" y "tiempo permanente"; a Brunot su brillante captación del imperfecto como el presente del pasado, la cual ha sido acogida con entusiasmo por A. Alonso, Henríquez Ureña y Criado de Val; a Criado de Val, cuyo estudio de la sintaxis del verbo español moderno es un modelo de claridad y de exposición sistemática, sus penetrantes observaciones sobre tiempo psicológico y tiempo lingüístico y su definición de "noción predominante" y "nociones competentes y secundarias"; a A. Alonso su distinción entre aspecto y modo de acción. Y tanto por su recapitulación completa de la doctrina anterior como por sus propios juicios, es grande nuestra deuda con Roca Pons. También he consultado con provecho la *Gramática estructural* de E. Alarcos y el estudio de A. Badía sobre el pretérito imperfecto de indicativo. Estas aportaciones se encuentran en los siguientes trabajos: A. Alonso y P. Henríquez Ureña, *Gramática castellana*, segundo curso (Buenos Aires, 1961); Andrés Bello y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, cuarta edición (Buenos Aires, 1954); A. Badía, *Ensayo de una sintaxis histórica de los tiempos*, Separata del Bol. de la R. A. E., tomos XXVIII y XXIX (Madrid, 1949); M. Criado de Val, *Sintaxis del verbo español moderno* (Madrid, 1948); F. Brunot, *La pensée et la langue* (París, 1936); J. Roca Pons, *Estudios sobre perífrasis verbales del español*, Anejo LXVII de la R. F. E., 1958.

imperfecto es correlativo del desarrollo del asunto; *b)* el pretérito, de su conclusión. El empleo de ambos tiempos refleja dos puntos de vista del narrador, dos nociones predominantes: por una parte le interesa representar el progreso sensible y psicológico de la acción; por otra se empeña, sobre todo, en resaltar inequívocamente su desenlace terminante. José Roca Pons en su valioso capítulo sobre el aspecto verbal, ateniéndose a Porzig [11], declara que "al aspecto importa si el proceso verbal es considerado como 'curso' o 'acontecimiento'" (página 53). Pues bien: lo que demostrará un examen de imperfectos y pretéritos en el conjunto es que aquéllos sirven, en general, para acentuar el movimiento narrativo (curso) y éstos para señalar frases conclusivas de este movimiento (acontecimiento). Empecemos examinando los aspectos principales de la fase de iniciación y desenvolvimiento a través de la primera mitad del Poema.

### NOCIONES PREDOMINANTES EN LA CUARTA TIRADA

Cuando en la cuarta tirada nos dice el narrador que nadie hospeda al Cid, que sólo una niña de nueve años le dirige la palabra para mandarle alejarse, y que el Campeador se ve obligado a acampar fuera de Burgos, no cabe duda de que el poeta lamenta la situación del héroe con una mezcla de lástima y de conmovida censura ("¡Cómo una monstruosa injusticia", parece decir entre versos, "obliga a tan buen vasallo a tener que luchar con un dragón interior que le incita a golpear violentamente la puerta con el pie!"). En los versos

*Aguijó mio Çid, a la puerta se* LLEGAUA,
*sacó el pie del estribera, una ferídal* DAVA;
*non se abre la puerta, ca bien era* ÇERRADA.
*Una niña de nuef años a ojo se* PARAVA,

[11] José Roca Pons, *Estudio sobre perífrasis verbales del español* (Madrid, 1958). En las págs. 24-56 expone su concepto de aspecto y reseña las principales teorías sobre el fenómeno.

W. Porzig, "Zur Aktionsart indo-germanischer Präsensbildungen", *Ind. Forsch.*, XLV, 1927, págs. 152-251.

los imperfectos de los verbos perfectivos *llegar, dar una herida (golpe), pararse,* no expresan sólo movimiento en el espacio. Expresan, además, el sentimiento que la voz narradora ha comunicado desde el principio de la tirada. El tiempo lógico hubiera exigido el pretérito porque lo que se refiere son actos terminantes. En otras partes cuando el Cid ya no se encuentra en una situación lamentable, actos de su iniciativa heroica hubieran justificado el pretérito celebrativo. Pero aquí el juglar se compadece del héroe, no lo celebra. A la vez, le enternece la niña, y por eso conviene el imperfecto, tiempo camaleónico, comprensivo y flexible, que se matiza y se contagia de la emoción del hablante [12]. Por lo visto, no se trata de tiempo lingüístico, sino de tiempo psicológico.

Despedido por la niña, el Cid se marcha:

*Partiós de la puerta, por Burgos* AGUIJAUA,
*llegó a Santa María, luego descavalga;*
*fincó los inojos, de coraçón* ROGAVA.
*La oración fecha, luego* CAVALGAVA;
*salió por la puerta e Arlançón* PASSAVA.
*Cabo Burgos essa villa en la glera* POSAVA.

Los imperfectos aglomerados de esta serie ejemplifican uno de los aspectos principales de ese tiempo en el movimiento narrativo: la representación de progreso observado panorámicamente. El progreso es vivo, en efecto, pero su rapidez se reduce porque la percibimos desde cierta distancia. En este caso y en otros semejantes de movimiento geográfico, no es necesario explicar los imperfectos como un recurso especial para la "lebhafte Vorstellung" [13]. Otros ejemplos:

*dexó el Poyo, todo lo* DESENPARAVA,
*allén de Teruel don Rodrigo* PASSAVA,

---

12 Según Bello el imperfecto es el tiempo que más que ningún otro comunica el impulso subjetivo y personal. (*Gram.*, 685 [313].)

13 Gilman, *Tiempo y formas temporales...*, pág. 115, dice con razón: "Una celebración de gestos heroicos tal como "meçió los ombros e engrameó la testa", es probable que le impresione [al lector] como más 'lebhaft' que todo lo narrado en imperfecto".

*en el pinar de Tévar*   *Roy Díaz* POSAVA;
*todas essas tierras*   *todas las* PREAVA,

910-913

*oída es la missa,*   *e luego* CAVALGAVAN.
*Salieron de Medina,*   *e Salón* PASSAVAN,
*Arbuxuelo arriba*   *privado* AGUIJAVAN,
*el campo de Taranz*   *luégol* ATRAVESSAVAN,
*vinieron a Molina,*   *la que Avengalvón* MANDAVA.

1.541-1.545

Hay que decir que no todos los ejemplos son tan simples como los que he presentado. Cuando la vista panorámica se reduce a vista escénica, es decir, cuando el campo visual se reduce, se hace más vivo el imperfecto:

*El que en buen ora nasco*   *non lo* DETARDAVA:
*vistiós el sobregonel;*   *luenga trahe la barba;*
*ensiéllanle a Bavieca,*   *cuberturas le* ECHAVAN,
*mío Çid salió sobrél,*   *e armas de fuste* TOMAVA.

1.584-1.586

También se da un caso notable en el que la representación se anima en sumo grado. La serie de tres imperfectos

*Martín Antolínez*   *non lo* DETARDAVA,
*passó por Burgos,*   *al castiello* ENTRAVA,
*por Raquel e Vidas*   *apriessa* DEMANDAVA

96-98

cuyos tres versos comprenden la tirada más breve y condensada del primer cantar, tiene como propósito principal comunicarnos "la façon dont le sujet parlant se représente l'action" [14]. Lo que este "sujet parlant", a saber, el narrador, se representa es la urgencia de Martín Antolínez por llegar inmediatamente a Burgos para hacer el trato con los judíos. La impresión de la marcha apresurada del burgalés

---

[14] Der Heyde, citado por José Roca Pons en *Perífrasis Verbales*, pág. 53.

desde su pueblo hasta el castillo se combina con la del impulso afectivo del narrador. En este contenido, al contrario de la impresión producida por pasajes en los que imperfectos aglomerados acentúan de un modo más pausado los puntos de una trayectoria dejados atrás uno después de otro, los dos imperfectos producen más vivamente el efecto de duración vivida ("durée vécue").

Casos de duración vivida ocurren con bastante regularidad y frecuencia a través de los primeros 2.400 versos. Citaré sólo algunos ejemplos en los que destacaré con letra redonda los elementos afectivos.

*ixie el sol,* ¡Dios, qué fermoso apuntava!
*En Castejón todos se levantavan,*
*abren las puertas, de fuera salto davan,*

457-459

*entrellos y el castiello en essora entravan.*
*Los vassallos de mío Çid* sin piedad *les davan,*

603-604

*adúzenle los comeres, delant gelos paravan,*
*él* non lo quiere *comer, a todos los sosañava:*

1.019-1.020

*aun las ferraduras quitar gelas mandava;*
*a Minaya e a las dueñas* ¡Dios, cómmo las ondrava!
*Otro día mañana luego cavalgavan,*

1.553-1.555

*A la madre e a las fijas bien las* abraçava,
*del* gozo *que avíen de los sos ojos lloravan.*
*Todas las sus mesnadas en grant* deleyt *estavan.*
*Armas teníen e tablados crebantavan.*

1.599-1.602

Por la su ventura e Dios quel amava
*a los primeros colpes dos moros matava.*

2.385-2.386

Hasta el verso 2.397 abundan los imperfectos enfáticos, es decir, los que se destacan por su posición al final del verso y por estar aglomerados: 110 (el 6 por 100), casi todos en la narración. Veinticinco de las 117 tiradas, casi todas con sus imperfectos finales, han tenido el asonante *a-a*. Sesenta y seis de los 110 imperfectos han pertenecido a parejas o grupos. Pero a partir del verso 2.397, el poeta no usa mucho ese tiempo: se encuentran sólo 15, en los 1.333 versos finales, menos del 1 por 100 de esos versos. En la primera gran división del Poema, pues, la proporción de imperfectos frente a los de la segunda es de seis a uno.

Esa diferencia radical es muy significativa para la estructura. Lo que se observa es la abundancia de imperfectos enfáticos a través de las partes que narran las acciones militares, desde Castejón hasta la derrota de Búcar. De allí en adelante hay sólo tres tiradas más con asonancia en *a-a*. En una de ellas (tir. 125), dos de los tres imperfectos sirven para intensificar una tierna escena doméstica; otra (tir. 140), con un solo imperfecto, se intercala entre extensas tiradas con abundancia de pretéritos finales, para variar la monotonía del asonante *ó* que ha llegado a dominar la rima. Una tercera (tir. 150), sirve al mismo fin, y además, a otro muy importante, que discutiremos en su lugar.

Se podría objetar a nuestra tesis que no sólo el imperfecto expresa los valores expuestos, y que otros aspectos competentes de índole perfectiva se oponen a los primeros. Además, se puede decir con razón que hemos escogido las manifestaciones que apoyan nuestro argumento, evitando la consideración de ciertos pasajes de tiempo mezclado (sin imperfectos enfáticos) que también describen movimiento. A ambas posibles objeciones contestamos que en el contrapunto de aspectos verbales de la narración dinámica, nociones competentes se oponen a la noción dominante, pero ésta es por antonomasia la que determina el efecto formal de un conjunto. Creo que las tablas estadísticas bastan para demostrar el dominio cuantitativo de imperfectos en una parte y de pretéritos en otra. El examen estilístico demuestra aún más inconfundiblemente el valor cualitativo de la noción predominante, especialmente tratándose de verbos perfectivos que se contagian del significado imperfectivo o durativo del contexto poético. Examinemos algunos casos típicos.

### La noción competente frente a la noción dominante

En las series imperfectivas se produce un complejo de oposiciones en que el aspecto contextual determina el efecto predominante del conjunto. Dentro de este efecto las nociones competentes, al oponerse a la noción predominante, la modifican sin desvirtuarla. Los aspectos contrarios no la desvirtúan por un motivo paradójico: el imperfecto ejerce un mando muy tolerante por su imprecisión temporal y, como con razón declara Criado de Val [15], por contagiarse muy fácilmente del valor temporal que expresa la otra forma verbal a la que acompaña, quedando en segundo plano su significación propia del pasado. Por eso, cuando dentro de un contexto general de proceso, de desenvolvimiento, de continuidad, interviene un verbo perfectivo que lógicamente debería expresarse terminantemente con el pretérito, el imperfecto elegido por el poeta hace las veces de ese pretérito, pero dominando el valor perfectivo con su propio valor contextual de tiempo psicológico y fluente. Esto es especialmente notable en el caso de verbos de acción puntual como "*matar*" en los versos 2.386 y 2.397 de la tirada 117:

*El obispo don Jerome priso a espolonada*
*e ívalos ferir a cabo del albergada.*
*Por la su ventura e Dios quel amava*
*a los primeros colpes dos moros* MATAVA.
*El astil a crebado e metió mano al espada.*
*Ensayavas el obispo, ¡Dios, qué bien lidiava!*
*Dos mató con lança e çinco con el espada.*
*Moros son muchos, derredor le çercavan,*
*dávanle grandes colpes, mas nol falssan las armas.*
*El que en buen ora nasco los ojos le fincava,*
*enbraçó el escudo e abaxó el asta,*
*aguijó a Bavieca, el cavallo que bien anda,*
*ívalos ferir de coraçón e de alma.*

15 *Sintaxis del verbo español...*, pág. 137.

*En las azes primeras el Campeador entrava,*
*abatió a siete e a quatro* MATAVA.

2.383-2.397

El poeta se vale del imperfecto por un motivo psicológico ya indicado por Gilman en la tirada 151 que contiene el grupo más grande de imperfectos aglomerados:

*Don Martino e Díag Gonçálvez firiéronse de las lanças,*
*tales foron los colpes que les crebaron amas.*
*Martín Antolínez mano metió al espada,*
*relumbra tod el campo, tanto es linpia e clara;*
*diol un colpe, de traviéssol* TOMAVA:
*el casco de somo apart gelo* ECHAVA,
*las moncluras del yelmo todas gelas* CORTAVA,
*allá levó el almófar, fata la cofia* LLEGAVA,
*la cofia e el almófar todo gelo* LEVAVA,
*ráxol los pelos de la cabeça, bien a la carne* LLEGAVA;
*lo uno cayó en el campo e lo al suso* FINCAVA.

3.646-3.656

Todos los imperfectos son de verbos perfectivos, entre ellos el puntual "*cortar*" [16]. Éstos, a pesar de estar en imperfecto, no dejan de expresar significación terminativa debido a la susceptibilidad de ese tiempo para el contagio. Pero, a la vez, el imperfecto, por su virtud afectiva, impone a períodos prolongados del contenido los valores contextuales y psicológicos dominantes: duración, proceso, personificación de la espada y el punto de vista burlón del narrador.

En el conjunto, la poderosa virtud de los imperfectos enfáticos para imponer el aspecto contextual dominante se hace constar por el

[16] Preguntando: "¿Por qué se usa aquí el imperfecto?" Gilman contesta: "Por el único motivo de dar cualidad de vida —de animación en un sentido biológico— al agresor metálico". Gilman supone que el sujeto de '*diol*' (Verso 3.650) es Colada. Esto es discutible. El sujeto psicológico sin duda es la espada pero el sujeto gramatical creo que es Martín Antolínez. En el verso 3.657 "*Quando este colpe a ferido Colada la preçiada*", el sujeto gramatical sí es Colada. No me parece que el motivo que Gilman menciona con razón sea el único. Véase mi comentario en las págs. 302 y sigs.

hecho de que las formas temporales competentes los exceden en número: 89 verbos perfectivos (73 %), contra 33 verbos imperfectivos (27 %).

### El imperfecto como presente

Con razón se ha considerado como un gran acierto una de las observaciones de F. Brunot sobre el imperfecto. Según el autor de *La pensée et la langue*, "l'imparfait nous... fait voir [les choses] en nous reportant à leur époque. Il devient ainsi apte à grouper les divers états, les divers actes, comme dans un tableau. Il est figuratif" [17]. En otras palabras, el imperfecto es como un presente en el pasado por la virtud que tiene de hacernos ver las cosas antiguas transportándonos a su propia época. "Quizá sea esta transposición", dice Criado de Val, "en donde radique la mayor fuerza expresiva de este tiempo, su aptitud extraordinaria para dar vida y actualidad a los hechos pasados. En ella se funda la interesante competencia que entre el imperfecto y el presente 'histórico' se puede observar" [18].

Por ser análogo este imperfecto actualizante al presente histórico, lo denominaré "imperfecto histórico". Una gran parte de los 123 imperfectos enfáticos de la narración pertenecen a esa categoría [19]. Así suelen comprenderlos Alfonso Reyes y Čedomil Goić en sus prosificaciones del Poema. Por ejemplo:

| | |
|---|---|
| *Martín Antolínez non lo detardava,*<br>*passó por Burgos, al castiello entrava,*<br>*por Raquel e Vidas apriessa demandava.*<br>96-98 | Martín Antolínez salió de inmediato, pasó por Burgos, ya entra al castillo y por Raquel y Vidas pregunta con urgencia. (Goić.) |

17 F. Brunot, *La pensée et la langue* (Paris, 1963), pág. 778.

18 Criado de Val, *Sintaxis...*, pág. 147.

19 98, 181a, 186, 187, 458, 459, 477, 485, 841, 873, 1.017, 1.541, 1.545, 1.555, 1.561, 1.579, 1.580, 1.585, 1.592, 1.594, 1.599, 1.600, 1.608, 1.609, 1.702, 1.703, 1.818, 1.827, 1.964, 1.965, 1.972, 1.976, 1.979, 2.183, 2.390, 2.396, 2.397, 2.607, 2.609, 3.270, 3.656, 3.661.

*notólos don Martino,  sin peso los tomava;*
*los otros trezientos  en oro gelos pagavan.*
185-186

Trescientos marcos de plata contó don Martín sin pesarlos siquiera; los otros trescientos se los pagan en oro. (Goić.)

*En Castejón  todos se levantavan,*
*abren las puertas,  de fuera salto davan,*
458-459

Los de Castejón se levantan, abren las puertas y salen a su trabajo. (Goić.)

*quinze moros matava  de los que alcançava.*
*Gañó a Castejón  e el oro y ela plata.*
472-473 [20]

Y da muerte a quince moros que encuentra al paso. (Reyes.)

Si observamos la distribución de imperfectos históricos finales a través del Poema, salta a la vista que ocurre con la mayor frecuencia en ciertos puntos del desarrollo para manifestar el interés afectivo del narrador, confirmando así el hecho de que el imperfecto, como dice muy bien Andrés Bello [21], da a la acción descrita un impulso subjetivo y personal que falta a las que son expresadas por otros tiempos:

*Raquel e Vidas  las arcas* LEVAVAN,
*con ellos Martín Antolínez  por Burgos* ENTRAVA.
*Con todo recabdo  llegan a la posada;*
*en medio del palaçio  tendieron un almoçalla,*
*sobrella una sávana  de rançal e muy blanca.*
*A tod el primer colpe  trezientos marcos de plata,*
*notólos don Martino,  sin peso los* TOMAVA;
*los otros trezientos  en oro gelos* PAGAVAN.
*Çinco escuderos tiene don Martino,  a todos los* CARGAVA.
*Quando esto ovo fecho,  odredes lo que* FABLAVA:

---

20 Véanse, además, 485, 841, 1.017, 1.541, 1.545, 1.565, 1.561, 1.579, 1.580, 1.585, 1.592, 1.594, 1.599, 1.600, 1.608, 1.609, 1.702, 1.827, 1.964, 1.965, 1.976, 1.979, 2.183, 2.396, 2.397, 2.607, 2.609, 3.270, 3.656, 3.661.

21 Bello-Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, 685 (313).

"*ya don Raquel e Vidas, en vuestras manos son las arcas;*
"*yo, que esto vos gané, bien mereçía calças*".

181b-190

Examinemos en los imperfectos del pasaje arriba citado, el impulso subjetivo y personal que señala Bello. Hecho el trato de Martín con los judíos, éstos cargan con las arcas de arena. Con los imperfectos, "*levavan*", "*entrava*", "*tomava*", "*pagavan*", "*cargava*", el juglar no sólo actualiza la acción, aplaude el éxito del engaño con el gozo punitivo de la actitud humorística, gozo cuya sonrisa interior casi no puede contenerse cuando el poeta nos dice que Martín cuenta los marcos sin pesarlos siquiera ("*sin peso los* TOMAVA"). ¡Con qué nítida precisión se enfoca esta escena! ¡Lo viva que es la representación plástica! Los judíos extienden una alfombrilla y sobre ella una tela muy fina y muy blanca. Sobre la blancura de la tela, la plata tersa de unas monedas y el amarillo reluciente de otras. La serie de imperfectos históricos dan vida a lo visible y comunican el interés del narrador.

### VARIACIONES DE INTENSIDAD SUBJETIVA DE LA VOZ NARRADORA

Ese interés es una constante en el empleo de imperfectos finales que actualizan las figuras, pero su grado de intensidad varía según la distancia desde que se observa lo hecho. En la perspectiva panorámica el punto de vista es más o menos objetivo; en la perspectiva escénica, subjetivo. Desde el primer punto de vista se describen con verbos de significación análoga [22] movimientos afines que abarcan mucho espacio (Ejemplos: 51-57; 910-913; 1.541-1.545). Desde el segundo se representa un espacio más reducido y se describen con más variedad de verbos de duración vivida actividades más pormenorizadas y variadas. Esto ya lo hemos observado arriba en la escena del recuento de las monedas. Se ha de ver otra vez en otras escenas cuando: el Cid cabalga al encuentro de Jimena después de la conquista

[22] En 51-57: '*aguijar*', '*cavalgar*', '*descavalgar*'. '*Posar*', es verbo afín también porque significa, en el contexto, 'dejar de cavalgar'.

de Valencia (tir. 86); le concede las primeras heridas al obispo don Jerónimo (tir. 94); le envía nuevo presente al rey (tir. 96); se dispone para ir a las vistas (tir. 103); el obispo rompe la batalla contra Búcar y el Cid acomete (tir. 117); Jimena despide a sus hijas, que van con los infantes a Carrión (tir. 125).

## La función poética del imperfecto: resumen

Las proposiciones que hemos tratado de demostrar en torno a la función poética del imperfecto son las siguientes: 1) Los imperfectos aglomerados de tiradas que describen trayectorias o luchas imponen su noción predominante de duración, progreso y proceso, a las nociones competentes de perfección, incluso las de verbos puntuales como "matar" y "cortar", los cuales, tanto por la significación perfectiva en sí como por consideraciones lógicas que no son aplicables a tiempo aspectual, deberían haber empleado el pretérito según las normas de la gramática convencional; 2) A través de las dos primeras partes del Poema (las que contienen las acciones militares desde la batalla de Castejón hasta la derrota de Búcar), el factor predominante expresado por el imperfecto tiene más importancia que en el tercio restante; 3) El interés de la voz narradora es una constante de las descripciones panorámicas y de las descripciones escénicas; 4) Pero, generalmente, la intensidad del impulso narrativo es menor en las primeras que en las segundas; 5) En las escenas descritas desde cerca, el imperfecto cobra eficacia especial para dar vida a los objetos visibles y para comunicar la actitud del narrador, sea esta actitud, por una parte, de travieso humorismo, como cuando Martín Antolínez engaña a los judíos, o, por otra, de intensidad emocional, como cuando describe el adiós de Jimena a sus hijas, que se marchan a Carrión con sus detestables esposos.

En una palabra: en cuanto a la noción predominante de proceso a través de la fase de desenvolvimiento, "lo que importa no es el llegar, sino el ir", como dice Gilman con mucha penetración[23]. Ade-

23 *Tiempo y formas temporales*, pág. 116.

más, el imperfecto, como tiempo modal que expresa la actitud subjetiva del narrador, conviene también a la fase de desarrollo más que a la de resolución. En la primera fase ese tiempo tan flexible se aviene a la expresión de una gran variedad de matices afectivos. En la última, como veremos, el tiempo predominante que conviene es el pretérito, tiempo que también es muy expresivo, pero de un modo más limitado, más inequívoco.

### CORRELACIÓN DE TIEMPO PERFECTIVO CON FASES DECISIVAS Y TERMINANTES DEL CONJUNTO

Stephen Gilman ya ha estudiado la función expresiva del pretérito como tiempo que, sobre todo, celebra la perfección heroica [24]. Remito, pues, al lector a su trabajo, limitándome aquí a demostrar la correlación estructural de ese tiempo con fases del desarrollo narrativo. Un examen completo exigiría considerar todos los pretéritos en todas las tiradas. No creo que sea necesario. A mi parecer basta examinar los que se presentan al final de versos en tiradas con el asonante *ó*. Por su posición enfática, por encontrarse tantas veces agrupados (lo que también intensifica su efecto), por su distribución y frecuencia relativa, estos pretéritos demuestran claramente la correlación que nos interesa. Antes de proponer un juicio sobre lo que esa correlación puede significar poéticamente, conviene volver a los datos consignados en la Tabla II.

En ese cuadro salta inmediatamente a la vista una gran desigualdad en la frecuencia de versos con pretéritos finales en los tres cantares: *Destierro*, 7 pretéritos en 5 tiradas; *Bodas*, 45 en 5 tiradas; *Corpes*, 145 en 17 tiradas. La misma desigualdad se nota en cuanto a la frecuencia de pretéritos en parejas y agrupados: *Destierro*, 2; *Bodas*, 22; *Corpes*, 68.

Como al estudiar el imperfecto, conviene aquí examinar la distribución de pretéritos en las dos grandes divisiones de la estructura binaria. Hasta la tirada central 102, el total de pretéritos finales es de 13; desde la tirada 102 hasta la tirada 152 el total es de 184.

---

24 *Op. cit.* Cap. V.

Además, es necesario tener en cuenta otro hecho. Dentro de la segunda mitad los pretéritos se hacen más densos, con concentración excepcional en los últimos 1.000 versos, la mayor parte de ellos con el asonante *ó*. Esto, como trataré de demostrar, tiene su razón poética.

Hay que hacerse cargo, además, de que el efecto cuantitativo de los pretéritos, más abundantes en la segunda parte, se intensifica por un factor cualitativo, como veremos al observar que el pretérito tiende a imponer una noción exclusiva.

Por último, se ha de notar que casi todas las tiradas con el asonante *ó* en la segunda mitad coinciden con puntos decisivos de la acción. Al recapitularlos subrayaré las palabras que indican esos puntos decisivos: 1) El rey *decide* casar a las hijas del Cid; 2) el rey *perdona* al Cid (tir. 104); 3) el Cid *amansa* al león *incurriendo en el odio de sus yernos* (tir. 112); 4) los infantes *maltratan* a sus esposas (tir. 128); 5) Félez Muñoz *rescata* a las hijas del Cid y éste, al recibir la noticia del maltrato, *decide* tomar las medidas necesarias para reparar la afrenta (tir. 131); 6) el Cid envía a Muño Gustioz a *pedir* justicia al rey, y éste *promete* reparación (tir. 133); los de Carrión ruegan en vano al rey que desista de las cortes (el rey contesta: "NO LO FERÉ, *sín salve Dios!*" [tir. 135]); escenas finales y *decisivas* de la corte y del campo de la lid (15 tiradas [137-152] que suman 673 versos, 567 con el asonante *ó* y 78 pretéritos finales).

## EL PRETÉRITO TIENDE A IMPONER UNA NOCIÓN EXCLUSIVA

En las tiradas con asonante *a-a* la noción predominante de imperfectividad comunicada por imperfectos al fin de versos se impone a pesar de que la significación de la mayoría de los verbos mismos es perfectiva. Pero en las tiradas con el asonante *ó* la noción predominante perfectiva comunicada por pretéritos finales es apoyada poderosamente por una mayoría (el 84 %) de verbos perfectivos [25]. Por eso

[25] He contado 167 verbos perfectivos finales. Corresponden a los siguientes versos: 293, 294, 410, 1.333, 1.340, 1.353, 1.367, 1.368, 1.378, 1.895, 1.896, 1.910, 1.917, 1.918, 1.956, 1.957, 2.001, 2.008, 2.012, 2.016, 2.017, 2.019, 2.020, 2.022, 2.025, 2.039, 2.040, 2.051, 2.056, 2.059, 2.063, 2.069, 2.071, 2.092, 2.108,

esta noción se expresa a menudo sin oposición de nociones *competentes,* lo que conviene del todo al enaltecimiento de actos heroicos. Éstos no pueden dejar duda alguna sobre la perfección moral del héroe o de la perfecta autoridad real. En tales casos la noción expresada por el pretérito es exclusiva. La perfección ingénita del Cid la expresa a menudo el epíteto "*el que en buen ora naçió*". El pretérito '*se santigó*[26] manifiesta, intensificado por el ademán que lo acompaña, la honda religiosidad del rey y de su vasallo. Pretéritos de verbos volitivos resaltan la autoridad del Campeador:

*Las puertas del alcáçer, mío Çid lo mandó,*
*que non se abriessen de día nin de noch;*
2.002-2.002b[27]

La virtud más admirable del Cid, su lealtad, es ponderada por el grupo de pretéritos consecuentes (y una pareja) con que culmina el empleo de este tiempo en la escena de las vistas[28].

## Pretéritos claves

En el centro casi exacto del Poema, un pretérito doble marca el punto decisivo de la acción. Es cuando los infantes le piden al rey que los case con las hijas del Cid. Oída la petición,

---

2.121, 2.127, 2.157, 2.164, 2.167, 2.168, 2.175, 2.281, 2.288, 2.291, 2.292, 2.296, 2.299, 2.300, 2.301, 2.304, 2.310, 2.331, 2.475, 2.476, 2.585, 2.595, 2.624, 2.643, 2.652, 2.654, 2.686, 2.688, 2.695, 2.768, 2.769, 2.778, 2.779, 2.800, 2.801, 2.802, 2.803, 2.805, 2.806, 2.807, 2.808, 2.812, 2.818, 2.829, 2.832, 2.838, 2.845, 2.852, 2.854, 2.922, 2.933, 2.934, 3.008b, 3.013, 3.016, 3.020, 3.021, 3.027, 3.034, 3.068, 3.084, 3.085, 3.089, 3.101, 3.102, 3.107, 3.111, 3.114, 3.117, 3.121, 3.132, 3.145, 3.172, 3.179b, 3.180, 3.181, 3.185, 3.186, 3.188, 3.189, 3.192, 3.198, 3.204, 3.221, 3.234, 3.236, 3.247, 3.291, 3.292, 3.331, 3.336, 3.338, 3.339, 3.342, 3.382, 3.414, 3.429, 3.457, 3.486, 3.502, 3.508, 3.523, 3.530, 3.542, 3.558, 3.623, 3.624, 3.626, 3.627, 3.628, 3.629, 3.630, 3.631, 3.634, 3.637, 3.638, 3.640, 3.642, 3.645, 3.672, 3.677, 3.680, 3.684, 3.685, 3.686, 3.689, 3.691, 3.694, 3.698, 3.710, 3.722, 3.725.

Hay 32 versos imperfectivos: 232, 406, 735, 737, 1.889, 1.932, 1.986, 2.021, 2.057, 2.165, 2.298, 2.645, 2.651, 2.659, 2.667, 2.694, 2.766, 2.814, 2.819, 2.828, 2.850, 2.917, 2.953, 2.997, 2.998, 3.007b, 3.182, 3.511, 3.590, 3.632, 3.635, 3.721.

26 410, 1.340, 150.

27 Véanse, además: 2.017, 2.652, 2.063, 2.585, 2.138, 3.089.

28 2.019-2.022; 2.039-40.

*Una grant ora el rey penssó e comidió.* 1.889

"*Penssó e comidió*" son pretéritos claves, porque habiendo meditado, el rey resuelve acceder al deseo de los de Carrión. Su decisión lanza el movimiento narrativo por un nuevo derrotero de incidentes familiares que culmina con el triunfo judicial del Cid en la Corte de Toledo y en el campo de la lid. Es en las escenas de la corte y del campo, en efecto, donde ciertos pretéritos claves y pretéritos aglomerados producen su efecto más intenso.

La misma fórmula en pretérito se emplea en el segundo punto crítico de la segunda mitad. Cuando el Cid recibe la noticia de la afrenta, "*una grand ora penssó e comidió*" (2.828). A lo que Gilman ha dicho tan bien sobre estos pretéritos como expresiones de heroica reacción y elección ante un asunto de importancia [29], hay que añadir que en la estructura sugieren que se va a iniciar una nueva serie de acciones decisivas, porque el resultado de lo que el héroe medita lo indica el verso 2.834: "*que a mis fijas / bien las casaré yo!*".

El último empleo de la fórmula gemela ocurre cuando, habiendo decidido procurarle justicia al Cid, el rey tiene que elegir entre *vistas, juntas,* o *cortes* (2.949, 2.953, 2.963). Por supuesto que escoge *la cort* como el medio más solemne de enjuiciamiento y reparación. Este "*penssó — comidió*", pues, por tercera y última vez se presenta como pretérito inceptivo que pone en movimiento una serie de sucesos, esta vez los sucesos finales, definitivos.

## Noción contextual predominante

La pareja formularia de los pretéritos "*penssar*" y "*comedir*", que he analizado en tres puntos críticos del Poema (1.889, 2.828, 2.953), demuestra claramente la eficacia de la noción predominante. El significado de los verbos en sí mismos es imperfectivo, pero la noción contextual, la del acto perfectivo de voluntad heroica, se opone a la primera y la domina. En el contexto heroico el pensamiento es acción.

---

29 Gilman, *op. cit.*, págs. 86-87.

De ahí que lo que el Cid *'pensso e comidió'* equivale a una decisión meditada. El juglar no nos dice en ese punto lo que decide; pero, aun así, sabemos que no ha optado por una violenta venganza personal, porque en tal caso el afrentado, en vez de meditar, hubiera obrado impulsivamente. Todo lo que se lleva a cabo como resultado de la mentada decisión se realiza rigurosamente según las normas prescritas del procedimiento jurídico. Pero, una vez que se inicia el proceso en la corte, el pensamiento ya no pone freno a los impulsos violentos del rencor de los acusadores ofendidos. ¡Nada de *'penssar'* ni *'comedir'* por parte de los litigantes al calor del proceso! Si antes, en el campo de batalla, el choque de armas hacía temblar la tierra, ahora en este recinto solemne de la corte, reverbera la invectiva de lenguas furiosas que proponen retos, lanzan inculpaciones, fulminan insultos. En esta fase final, los pretéritos se aglomeran notablemente. Sólo en la extensa tirada 131, que, entre otros sucesos importantes (incluso el "*penssar — comedir*" del héroe), refiere el rescate de las hijas del Cid, alcanzan una densidad e intensidad comparables a las de los que se presentan en 567 de los 670 últimos versos del Poema, desde que el rey abre la sesión de la corte hasta que el juglar acaba su cantar. Entre éstos, el más frecuente es "*se levantó*".

## EL CID "EN PIE SE LEVANTÓ"

Cuando los litigantes en la corte de Toledo se ponen de pie para hablar, cumplen con una costumbre [30]. Al hacerles observarla tantas veces, el juglar exhibe su realismo, pero, además, se empeña en producir un efecto poético muy propio de la fase final del Poema. La fórmula "*en pie se levantó*", con su pretérito final tan enfático, expresa el espíritu resuelto del Cid y los suyos siete veces [31], y sólo una vez la arrogancia ridícula de uno de los culpados [32], y otra la oposición de uno de sus partidarios [33]. Esta proporción de siete a dos resalta la

[30] Menéndez Pidal (*CMC* 732) nota que la expresión "*en pie se levantó*" se usa en el relato de la corte de Toledo más que en ninguna otra parte, "pues el litigante debía estar de pie para hablar".

[31] 3.145, 3.181, 3.199, 3.215, 3.361, 3.382, 3.429.

[32] 3.291.

[33] 3.457.

superioridad moral de los del bando del héroe y el irresistible ímpetu de su causa.

Para demostrarlo hay que glosar ciertos pasajes: Cuando, accediendo a la petición del Cid, el rey les quita las espadas Colada y Tizón a los infantes para devolverlas a su dueño original, éste, al recibirlas, "*se levantó*" (3.181) y, tomándose la barba, jura que "*assís irán vengando don Elvira e doña Sol*". Pronunciadas estas palabras, presenta una espada a Pedro Bermúdez, la otra a Martín Antolínez y se sienta otra vez, permitiendo que éste le bese la mano. Luego, el Cid "*se levantó*" de nuevo (3.199) para reclamar a los infantes los 3.000 marcos que les había dado en Valencia. Los de Carrión tienen que contestar a la demanda, pero el juglar, al introducir su discurso directo, *no nos dice que se levantan,* dice sólo "*Essora responden ifantes de Carrión*" (3.209). Otorgada en principio por el rey la devolución del dinero, el Cid "*se levantó*" otra vez (3.215) insistiendo en que los infantes cumplieran con el otorgamiento. Ellos no pueden contestar inmediatamente porque no tienen con qué pagar. Se reúnen aparte para tratar de hallar salida a su problema. Entonces vuelven al consejo y hablan lo primero que se les ocurre. Y siguen hablando hasta que comprenden que no les queda más remedio que obedecer pagando en especie. *Ni una sola vez durante esta escena nos dice el poeta que los infantes "se levantaron"* para hablar. No es que no estén de pie. Ni mucho menos: tienen que dar vueltas frenéticas para conseguir las cosas equivalentes a la cantidad de moneda que debían. Mal parados por la sentencia del rey y por la inusitada intransigencia del antiguo suegro, los infantes corren de una parte a otra, ruegan aquí, prometen allá. Su apuro no les permite estarse de pie con firme sosiego para hablar con dignidad. En resumen: a través de esta escena, el juglar se empeña en subrayar el hecho de que el Cid "*en pie se levantó*" cada vez que habla; pero no lo hace, creo que adrede, tratándose de los infantes. Así es que ese pretérito, usado tan a menudo en ésta y en otras partes de la escena de la corte en vez del verbo *dicendi* para introducir parlamentos del Cid y de los suyos, anuncia vivamente la resolución del litigio en favor del héroe.

Una de las dos excepciones (el verso 3.291: "*Ferrán Gonçálvez en pie se levantó*") prueba la regla. Para comprender de qué modo el juglar desvaloriza el ponerse en pie Fernando, es necesario analizar

las circunstancias que conducen a ese acto. En la tirada 137 el Cid coge a los infantes en una trampa con la demanda civil de las espadas y de los 3.000 marcos. Acabada esta demanda, el Cid propone el reto inculpándolos de menos valer. Hasta este punto todas las palabras que el Campeador les ha dirigido han expresado indignación y bien merecido menosprecio. Ahora, refiriéndose al maltrato, su tono de súplica al rogarle al rey que haga reparar ese monstruoso agravio, su actitud de lastimada incredulidad al preguntarles a los infantes "*¿qué vos merecí?*", debieron conmover profundamente a Alfonso. A los infantes los deja mudos. En vez de responder al reto se muerden la lengua. Quien responde por ellos es el Conde don García Ordóñez, la persona más importante de cuantas allí estaban reunidas excepto el rey y el Cid [34]. El conde defiende la conducta de los infantes. Declara con odiosa autoridad de linajudo que, siendo quienes son, ellos obraron conforme a su derecho al dejar a las hijas del Cid. De haber seguido viviendo con ellas, habrían desvirtuado su "*natura tan alta*".

Sólo después que el conde ha hablado es cuando Fernando "*en pie se levantó*" (3.291). Y lo que dice "*a altas vozes*" no es más que eco cómico de lo que ha dicho su poderoso (aunque también ridículo) consejero. Dice Fernando como un loro:

> *"De natura somos de comdes de Carrión:*
> *"deviemos casar con fijas de reyes o de enperadores,*
> *"ca non perteneçien fijas de ifançones.*
> *"Por que las dexamos derecho fiziemos nos;*
> *"más nos preçiamos, sabet, que menos no."*
>
> 3.296-3.300

Lejos de ser independientes, pues, las palabras de Fernando se apoyan cómicamente en las del conde. Por eso, al referirse a él, no es celebrativo el pretérito de la fórmula "*en pie se levantó*". Aquí es tiempo paródico.

---

34 Alfonso lo había elevado al mayor encumbramiento cuando en 1076 le dio el gobierno de Nájera y lo casó con la prima de un rey castellano. Véase MP, *CMC*, 703-704.

## Pretéritos aglomerados y en parejas

Los pretéritos aglomerados y en parejas intensifican el efecto de ciertos momentos culminantes. La tabla que sigue demuestra cómo se densifican más y más a través del Poema.

FRECUENCIA DE PRETÉRITOS FINALES EN DISTINTAS PARTES DEL POEMA

| *Tiradas* | *Versos* | *N.º de Pretéritos* | *% de Pretéritos* | *Parejas y grupos de Pretéritos* |
|---|---|---|---|---|
| 1-101 | 1-1.884 (1.884) | 13 | 0,07 | 3 parejas [35] |
| 102-130 | 1.885-2.762 (878) | 67 | 6,50 | 11 parejas [36] |
| | | | | 2 grupos de 4 [37] |
| 131-152 | 2.763-3.731 (969) | 117 | 12,00 | 17 parejas [38] |
| | | | | 2 grupos de 3 [39] |
| | | | | 2 grupos de 4 [40] |
| | | | | 1 grupo de 7 [41] |

A la luz de este cuadro la densificación progresiva de pretéritos finales es sobre todo notable en lo que se refiere a las parejas y grupos. Examinaremos tres de estos grupos y una de las parejas para determinar su función como correlatos estructurales.

## La escena de las vistas

El primer grupo de pretéritos aglomerados coincide con la primera resolución del desarrollo narrativo. Al encontrarse el Cid cara a cara

35 293-4; 1.367-8; 1.895-6.

36 1.917-18; 1.956-57; 2.016-17; 2.039-40; 2.056-57; 2.164-65; 2.167-68; 2.291-92; 2.475-76; 2.651-52; 2.694-95.

37 2.019-2.022; 2.298-2.301.

38 2.768-69; 2.778-79; 2.818-19; 2.828-29; 2.933-34; 2.997-98; 3.020-21; 3.084-85; 3.101-2; 3.185-86; 3.188-89; 3.291-92; 3.338-39; 3.623-24; 3.634-35; 3.637-38; 3.721-22.

39 3.180-82; 3.684-86.

40 2.800-2.803; 2.805-2.808.

41 3.626-32.

con el rey para ser perdonado es cuando el poeta emplea por vez primera una serie de pretéritos consecuentes, primero una pareja y luego, con mediación de sólo un verso sin pretérito, un grupo de cuatro:

*Don lo ovo a ojo el que en buen ora* NAÇIÓ,
*a todos los sos estar los* MANDÓ,
*si non a estos cavalleros que querie de coraçón.*
*Con unos quinze a tierras* FIRIÓ,
*commo lo comidía el que en buen ora* NAÇIÓ;
*los inojos e las manos en tierra los* FINCÓ,
*las yerbas del campo a dientes las* TOMÓ,
*llorando de los ojos, tanto avié el gozo mayor;*
*assí sabe dar omildança a Alfons so señor.*
*De aquesta guisa a los piedes le* CAYÓ...

2.016-2.025

Esta escena del perdón es la más conmovedora de toda la primera mitad del Poema. No nos cabe duda de que el juglar se vale conscientemente de pretéritos intensivos para darle alto relieve y para hacer resaltar que al fin se ha solucionado el problema de las relaciones entre señor y vasallo. En estas relaciones hemos observado un ablandamiento gradual del ánimo de Alfonso. Pues bien: desvanecida por completo su *invidia,* el perdón concluye la primera parte del Cantar. Esta conclusión feliz, perfecta, se refiere de un modo terminante por medio de pretéritos aglomerados.

No es difícil comprender por qué la acción del perdonado y no la del que perdona es la que se celebra. Hasta ahora el vasallo ha sido más admirable que su señor. El perdón se debe más al mérito del Cid que a la benevolencia del rey. Entre todas las virtudes del desterrado la más importante ha sido su lealtad, porque sin ella se hubiera dividido y debilitado España contra el enemigo. Esa señal de rendimiento que da el Cid al rey mordiendo la yerba, aunque lo coloque en la posición vil de los vencidos que se sometían al vencedor pidiendo misericordia (según la costumbre señalada por Menéndez Pidal), proclama, pues, de un modo paradójico su mérito más admirable. Los pretéritos que lo ponderan son los más celebrativos que se han empleado hasta este punto. Esto se hace sentir por la repetición en

tan breve espacio (en los versos 2.016 y 2.020) del epíteto "*el que en buen ora naçió*". Obsérvese, además, que, aunque en general un sujeto pide y recibe perdón teniendo culpa, el Cid lo recibe sin tenerla y sin haberlo pedido. Paradójicamente, pide perdón, aunque el que ha de perdonarlo es el culpable, pues las acusaciones falsas inculpan al acusador, no al acusado. Cuando un culpable ordinario pide perdón, no se puede decir que lo haga del todo por propia voluntad. Cede también a fuerzas externas, a las consecuencias de su error. Pero el Cid, no teniendo culpa, ha tenido que rendirse a las consecuencias de un error ajeno. Por eso cuando, habiendo aceptado la invitación del rey, se presenta para las vistas, lo que le rige es la voluntad de su espíritu leal. A veces las expresiones más simples entrañan un profundo significado en esta obra de engañosa sencillez. Tal expresión es la del verso 2.020: "*commo* LO COMIDÍA *el que en buen ora naçió*", es decir, "*como el Cid* LO HABÍA DISPUESTO".

## EL CID AMANSA AL LEÓN

El segundo grupo de pretéritos consecuentes se encuentra en la primera tirada del Cantar de Corpes:

*el león quando lo vío, assí* ENVERGONÇÓ,
*ante mío Çid la cabeça premió e el rostro* FINCÓ.
*Mío Çid don Rodrigo al cuello lo* TOMÓ,
*e liévalo adestrando, en la red le* METIÓ.

2.298-2.301

El fino comentario de Gilman sobre la tirada que contiene estos versos me permite prescindir de una extensa explicación propia [42]. Baste recalcar aquí el hecho de que los pretéritos aglomerados resaltan por segunda vez en el Poema un aspecto del carácter heroico del Cid. En esta ocasión lo que se celebra, como ya he observado en otro lugar dándole la razón a Américo Castro, es una nueva dimensión épica en la que la figura del Cid, casi rebasando ya lo humano, "hace rumbo al mito". Si alguien dijera que exageramos el valor intensivo de estos pretéritos, porque dos de ellos, para nada celebrativos, no se refieren

[42] Gilman, *op. cit.*, págs. 131-141.

al Cid sino al león, Gilman contesta por mí con las siguientes palabras:

> ... yo diría que el sujeto psicológico es realmente el Cid. Los dos movimientos tan poco leoninos celebran su heroísmo de la misma manera que "fincó el cobdo" y "en pie se levantó". Sin duda es el león quien realmente ejecuta esas acciones, pero gracias al mudo mandato del Cid. El animal ha llegado a ser criatura de la voluntad cidiana —casi comparable a una parte de su cuerpo—, y sus acciones están con toda justificación celebradas en pretérito. Si se admite esta relación entre el Cid y el león, el verso es un ejemplo magistral del estilo celebrativo *y señala con precisión la cima heroica de todo el episodio* (el subrayado es mío).

A estas palabras de crítica magistral se puede añadir que los pretéritos *aglomerados* coinciden con la mentada "cima heroica de todo el episodio". Yo diría, además, que en cierto sentido esos cuatro casos de tiempo perfectivo nos han llevado a un punto único de todo el Poema, porque corresponden al único momento en que el Cid está para hermanarse plenamente con los héroes épicos de un mundo maravilloso.

La tirada termina con un pretérito inceptivo muy importante en la estructura:

*fiera cosa les pesa desto que les* CUNTIÓ

Lo que "*les cuntió*" a los infantes ha de determinar el curso de la acción, porque a partir del vergonzoso episodio lo que anhelan con odio intenso es la venganza.

## FÉLEZ MUÑOZ RESCATA A SUS PRIMAS

La aglomeración más notable de pretéritos —dos grupos contiguos de cuatro más cuatro— refiere los actos de solicitud entrañable de un muchacho[43]:

43 En un capítulo anterior, págs. 100 y sigs., defiendo la tesis de la poca edad de Félez Muñoz.

*Con un sombrero que tiene Félez Muñoz,*
*nuevo era e fresco, que de Valençial* SACÓ,
*cogió del agua en elle e a sus primas* DIO;
*mucho son lazradas e amas las* FARTÓ.
*Tanto las rogó fata que las* ASSENTÓ.
*Valas conortando e metiendo coraçón*
*fata que esfuerçan, e amas las* TOMÓ
*e privado en el cavallo las* CAVALGÓ;
*con el so manto a amas las* CUBRIÓ,
*el cavallo priso por la rienda e luego dent las* PARTIÓ.
2.799-2.808

Por lo visto, aquí no celebra el pretérito, como de ordinario, actos varoniles, voluntariosos y autoritativos. Pero no por eso es menos celebrativo. Para el juglar no es menos admirable la resolución que en este muchacho se sobrepone al miedo —¡Vaya si no se moría de miedo Félez Muñoz!— que la del varón intrépido. No, no lo estima menos el narrador a causa de ello: por el contrario, ve su miedo como prudencia: "*sabed bien*", dice con una inflexión cariñosa, "*que si ellos* [los infantes] *le vidiessen non escapara de muort*" (2.774). A pesar de su temor, mientras se alejan los infantes picando espuelas, Félez Muñoz se torna por el rastro y descubre a sus dos primas amortecidas. Al verlas, sus sentimientos son una mezcla de dolorosa censura ("*mal se ensayaron ifantes de Carrión!*" [2.781]), un intenso anhelo de justicia divina ("*A Dios plega que dent prendan ellos mal galardón!*" [2.782]), un dolor insoportable ("*Partiéronsele las telas de dentro del coraçón*" [2.785]) y todavía un inextinguible miedo de que, si no se recobran doña Elvira y doña Sol, las bestias feroces los vayan a devorar en aquel monte, o un miedo más grande aún de que vuelvan los esposos a buscarlos para darles muerte a todos.

He glosado esta escena para hacer resaltar el hecho de que el poeta representa vivamente la complejidad afectiva del ánimo de Félez Muñoz. En esta complejidad hay nociones de delicada sensibilidad y hasta de flaqueza humana a las que acaso no convenga el pretérito de elogio, pero una noción más potente se les sobrepone: la de la fuerza del amor del muchacho, fuerza sugerida por los pretéritos inequívocamente celebrativos de los versos 2.801-2.808: '*cogió*', '*a sus*

*primas dio', 'e amas las fartó', 'las assentó', 'e amas las tomó', 'en el cavallo las cavalgó', 'a amas las cubrió', 'e luego dent las partió'.*

### UN GRUPO DE PRETÉRITOS FRENTE A UN GRUPO DE IMPERFECTOS

Conviene concluir este comentario comparando la función expresiva de pretéritos e imperfectos aglomerados para demostrar con máxima claridad la virtud particular de cada uno de ellos. Un grupo de pretéritos y otro de imperfectos se emplean en tiradas contiguas para describir primero el duelo de Pedro Bermúdez contra Fernando y luego el de Martín Antolínez contra Diego. No creo que sea sólo por cambiar la asonancia de ó a *a-a* por lo que el poeta pasa de un tiempo a otro al referir dos acciones afines. Como trataré de demostrar, este cambio sirve para diferenciar el carácter de los infantes y el punto de vista de la voz narradora. Los pasajes son los siguientes:

150

PEDRO BERMÚDEZ VENCE A FERNANDO

*Per Vermudoz, el que antes* REBTÓ,
*con Ferránt Gonçálvez de cara se* JUNTÓ;
*firiensse en los escudos sin todo pavor.*
*Ferrán Gonçálvez a don Pero el escudol* PASSÓ,
*prísol en vázio, en carne nol* TOMÓ,
*bien en dos logares el astil le* QUEBRÓ.
*Firme estido Per Vermudoz, por esso nos* ENCAMÓ;
*un colpe reçibiera, mas otro* FIRIÓ:
*crebantó la bloca del escudo, apart gela* ECHÓ,
*passógelo todo, que nada nol* VALIÓ.
*Metiól la lança por los pechos, çerca del coraçón;*
*tres dobles de loriga tenie Fernando, aquestol* PRESTÓ,
*las dos le desmanchan e la terçera* FINCÓ:
*el belmez con la camisa e con la guarnizón*
*de dentro en la carne una mano gela* METIÓ;
*por la boca afuera la sángrel* SALIÓ;

*crebáronle las çinchas, ninguna nol ovo pro,*
*por la copla del cavallo en tierra lo* ECHÓ.

3.623-3.640

151

MARTÍN ANTOLÍNEZ VENCE A DIEGO

*Martín Antolínez mano metió al espada,*
*relumbra tod el campo, tanto es linpia e clara;*
*diol un colpe, de traviéssol* TOMAVA:
*el casco de somo apart gelo* ECHAVA,
*las moncluras del yelmo todas gelas* CORTAVA,
*allá levó el almófar, fata la cofia* LLEGAVA,
*la cofia e el almófar todo gelo* LEVAVA,
*ráxol los pelos de la cabeça, bien a la carne* LLEGAVA;
*lo uno cayó en el campo e lo al suso* FINCAVA.
*Quando este colpe a ferido Colada la preçiada,*
*vido Díag Gonçálvez que no escaparie con el alma;*
*bolvió la rienda al cavallo por tornasse de cara,*
*espada tiene en mano mas no la* ENSAYAVA.
*Essora Martín Antolínez reçibiól con el espada,*
*un cólpel dio de llano con lo agudo nol* TOMAVA.
*Essora el ifante tan grandes vozes* DAVA:
*"valme, Dios glorioso, señor, cúriam deste espada!"*

3.648-3.665

En la tirada 150 Fernando es digno adversario de Pedro Bermúdez. Al principio del duelo ni el uno ni el otro conocen el miedo (*'firiensse en los escudos sin todo pavor'*). En efecto, el primer acierto es del enemigo: Fernando González le atraviesa el escudo a don Pedro, pero da en el vacío sin herirlo. Más afortunado, Pedro Bermúdez le devuelve un golpe que sí acierta, hundiéndole la lanza en el pecho muy cerca del corazón. Hasta el fin de la descripción de la lid no sentimos la menor desvalorización del infante. Sólo al fin, cuando ve que Pedro Bermúdez echa mano a Tizona, Fernando, al conocerla, da algún indicio de miedo. Entonces se da por vencido, pero sin deshonor.

Al contrario de la tirada 150, la que sigue se narra en tono sutilmente burlón. Diego ya no es, como lo fue antes, una duplicación exacta de su hermano. Si al principio no tiene motivo para avergonzarse, ya que tanto él como su contrario se hieren con las lanzas, el juglar no tarda en representarlo como anonadado no tanto por su adversario humano como por la soberbia espada, tan clara y pulida, que hace relumbrar el campo. Ya dijimos en otro lugar que no hay que confundir las espadas del Cid con las espadas mágicas de la epopeya germánica ni con Durendal de la *Chanson de Roland.* Sin embargo, aquí Tizona, como el Cid frente al león, ya casi está rumbo al mito, al despedir de sí ese brillo tan extraordinario que ilumina todo el campo en derredor. Con un humorismo de gran dignidad épica (ninguno de los episodios cómicos del Poema incurre en la menor vulgaridad, sino que todos muestran el buen gusto de la gracia delicada) el juglar diferencia a Diego de su hermano. Fernando se comporta dignamente hasta el momento en que, ya herido, ve a Tizona. Diego hace un papel risible casi desde el principio. Podemos suponer que le turbó el vencimiento de Fernando, que acaba de presenciar. También se colige que, acabando de ver cómo Fernando se atemorizó frente a Tizona, Diego se espantó mucho más al ver a Colada. Y si Fernando tuvo la suerte de dar el primer golpe con éxito, Diego tiene la desgracia de recibir con resultado desastroso el que primero le da su contrario, porque ese golpe le hace saltar el yelmo de la cabeza. Sin duda el burgalés ataca a Diego con gran resolución, pero sin dejar de ser el sujeto travieso que conocimos cuando engañó a los judíos. Esa travesura se trasluce cuando el juglar nos dice que Martín Antolínez rasura a su contrario los pelos de la cabeza [44] y que los golpes de su espada hacen caer algunas cosas al campo, quedando otras arriba. Desplumado, Diego presenta una facha risible, como "el lidiador de la figura rota", epíteto con que bien pueden nombrarlo quienes se ríen de él con el juglar. El último golpe se lo da Martín de plano y no con el filo, lo que en el contenido cómico equivale a una bofetada vergonzosa. En efecto, el burgalés no ha tomado en serio a su con-

44 "*ráxol los pelos de la cabeça*" (3.655). MP: " 'le rayó los pelos'; *ráxo* de *raer*, no de *rajar*". Me parece buena la traducción de Goič: "le rasuró los pelos de la cabeza". La acepción fundamental, según Corominas, es 'afeitar, pulir, raspar, pasar el cepillo de carpintero'.

trario, ni cuando usó la espada para afeitarlo, ni ahora, cuando se abstiene de darle el golpe de gracia con el filo. Al fin de su prueba tan penosa, Diego no es menos ridículo que cuando, muerto de miedo frente al león, escapó por una puerta gritando "*¡Non veré Carrión!*" (2.289). También esta vez, con gran temor, al recibir el golpe de Colada, escapa a terreno seguro, fuera de las marcas, gritando: "*¡Valme, Dios glorioso, Señor, cúriam deste espada!*".

Según lo expuesto, es evidente, en primer lugar, que en esta tirada el juglar da gran importancia a Colada. Como bien lo ha visto Gilman, esa espada llega a tener toda la vida de un personaje [45]. En segundo lugar, nos parece igualmente obvia la intención cómica. Tanto en cuanto a la personificación de Colada como en lo que se refiere a lo cómico, el imperfecto es el tiempo indicado.

Por una parte, conviene el imperfecto porque es el indicativo de mayor flexibilidad para expresar los matices afectivos de la voz narradora (el pretérito conviene más a la expresión de inequívocos afectos intensos; es por eso el tiempo de que se vale el poeta épico para cantar de rodillas). Recordemos, por ejemplo, los imperfectos que encajan tan bien en el contexto para comunicarnos el cariño que el juglar siente por la niña de nueve años (tir. 4), los que nos comunican la urgencia de Martín Antolínez por proveer al Cid de dinero (tir. 8) y los que intensifican una tierna escena doméstica (tir. 125). Además, el imperfecto tiene la simpática virtud de comunicarnos el espíritu cómico del juglar. Eso ya lo vimos cuando, al llevársele al vencido Conde de Barcelona platos que "*delant gelos paravan*", "*él non lo quiere comer, a todos los sosañava*" (1.019-1.020).

Es cierto que el pretérito se emplea también con mucho éxito como correlato aspectual de la comicidad en la tirada que narra el episodio del león. Pero en esta tirada el humorismo es menos delicado, y además, se combina con los versos que celebran la voluntad del Cid. En una de las escenas de mayor delicadeza festiva, la que refiere en imperfecto el engaño de los judíos, los personajes tienen toda la gracia de figuras de *ballet*, como tan bien ha dicho Dámaso Alonso. Esta misma delicadeza ameniza el humor en la descripción del duelo entre Martín Antolínez y Diego.

---

45 Gilman, *Tiempo...*, pág. 125.

Hay otra escena en la corte, la que se introduce con el único empleo del imperfecto en la fórmula "*levantarse en pie*". Es cuando el Conde don García Ordóñez contesta al reto del Cid por no animarse a hacerlo los infantes mismos:

*El comde don Garçía en pie* SE LEVANTAVA

3.270

No es necesario decir más sobre el papel ridículo que el Conde hace la única vez que el juglar lo pone en primer término de la escena. Si el pretérito suele servir para comunicar inequívocamente puntos de vista de máxima seriedad, el imperfecto a menudo sugiere, en el plano festivo, intenciones más sutiles. También, como ya hemos recalcado en otro lugar, es el tiempo que más anima el relato haciendo presente el pasado. Además, el imperfecto anima a los objetos. Esto lo ha visto con gran penetración Stephen Gilman en su comentario de la tirada 151, que nosotros también hemos examinado:

> ...¿Por qué se usa aquí el imperfecto? Yo contestaría: por el único motivo de dar cualidad de vida —de animación en un sentido biológico— al agresor metálico. En el verso siguiente, el juglar subraya que es "Colada" y no Martín Antolínez quien ha de cobrar el honor de la victoria: "Quando este colpe a ferido Colada la preçiada — vido Díag Gonçálvez que no escaparie con el alma". Y los imperfectos, por su parte, procuran una ilusión de vida propia y sed de sangre. Parecen infundir la duración bergsoniana a la espada misma, que sigue su trayectoria vital a través del casco, las moncluras, el almófar, la cofia y el pelo hasta la carne viva. O sea: si Martín Antolínez hubiera resaltado como actor, lo más probable es que la hazaña habría aparecido en un pretérito celebrativo. Pero como el agente es "Colada", siguiendo la curva de su propio tajo, conviene más el imperfecto. Bien dice Thibaudet que el uso descriptivo que del imperfecto hace Flaubert da a los elementos de su mundo "l'impression du mouvement humain". Del mismo modo que el imperfecto infunde sentimientos humanos en las acciones de la reunión

familiar, aquí comunica intención humana a una espada, a una espada nombrada con su propio nombre.

*Tiempo...*, pág. 125

Añadiré sólo una palabra a las citadas. Gilman dice: "Si Martín Antolínez hubiera resaltado como actor, lo más probable es que la hazaña habría aparecido en un pretérito celebrativo". No es necesario proponer este parecer en una oración condicional. Creo que se puede afirmar con confianza absoluta. En la tirada anterior Pedro Bermúdez es resaltado como actor y por eso su hazaña se narra con pretérito celebrativo.

### La última pareja de pretéritos enfáticos del Poema da a éste un fin perfecto

Es del todo propio dar fin a este capítulo examinando la última de las 32 parejas de pretéritos enfáticos, porque esta pareja de conclusión entraña la forma celebrativa de todo el Poema. Pertenece a un grupo de cinco parejas [46] en que el primero de los pretéritos, por ser el *'naçió'* del epíteto *"el que en buen ora naçió"*, imprime en el segundo el sello de la perfección heroica. Cito esta pareja entre los versos intensificados por ella:

*Fizieron sos casamientos don Elvira e doña Sol;*
*los primeros foron grandes, mas aquestos son mijores;*
A MAYOR ONDRA LAS CASA QUE LO QUE PRIMERO FO.
VEED QUAL ONDRA CREÇE AL QUE EN BUEN ORA NAÇIÓ,
*quando señoras son sues fijas de Navarra e de Aragón.*
*Oy los reyes d' España sos parientes son,*
A TODOS ALCANÇA ONDRA POR EL QUE EN BUENA NAÇIÓ.

3.719-3.725 [47]

46 2.016-17, 2.056-57, 3.020-21, 3.084-85, 3.721-22.

47 Para quien lee, el punto después de *'fo'* del verso 3.721 parece separar este verso del que sigue; pero para quien oye los versos, más o menos como los oyeron los del auditorio del juglar, los dos pretéritos *'fo'* y *'naçió'* son vínculos en la cadena de unidades fluentes del largo período paratáctico cuya continuidad es lograda por la inflexión del hablante, o mejor dicho, la anotación de la melodía cantada.

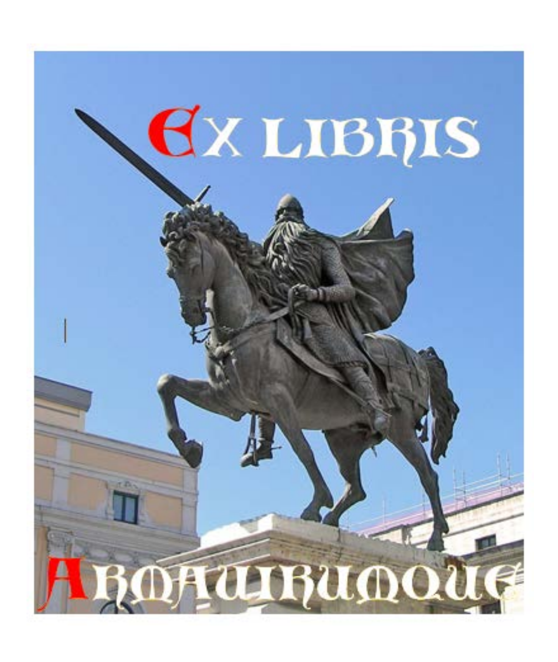
El verdadero verso final del Poema es el 3.725:

> *A todos alcança ondra   por el que en buena nació*

que repite el pretérito del verso 3.722:

> *Veed qual ondra creçe   al que en buen ora nació*

y colma su sentido. O intencionalmente, o por necesidad interna, el poeta da fin perfecto a su cantar con el pretérito del epíteto más celebrativo de cuantos designan a Rodrigo Díaz de Bivar: en buena hora el destino produjo, obedeciendo la voluntad de Dios, un ser perfecto.



APÉNDICE

## CREACIÓN Y RE-CREACIÓN EN EL "POEMA DE MÍO CID"

En un artículo de gran firmeza dialéctica publicado en 1961, más de cincuenta años después de su primera magna obra cidiana, Ramón Menéndez Pidal declara que, muy contra sus primeras opiniones, se le fue imponiendo la idea de que el *Poema de Mío Cid* tiene más de un autor [1]. Funda su tesis definitiva de dos poetas en una rigurosa comprobación del contenido histórico del Cantar. Este contenido es de un notable verismo en las series atribuidas a un poeta primitivo de San Esteban de Gormaz, que narra al calor de los hechos; pero es erróneo en otros versos y tiradas pertenecientes a un juglar de Medinaceli, que refundió la versión original muy posteriormente. Además, Menéndez Pidal observa diferencias de estilo, algo que yo también he notado en otra parte de este trabajo [2].

Consideradas aparte de su función formal, esas diferencias podrían atribuirse a autores distintos. Sin embargo, confieso que, dada la innegable unidad orgánica del *Cid*, me sería estéticamente repugnante la tesis de dos poetas con sendos estilos, si para defenderla fuera necesario suponer una dicotomía estructural y falta de conformidad expresiva.

Huelga decir que Menéndez Pidal no supone tal cosa. Por cierto, en el plano positivo, hay que pensar en un juglar primitivo mucho más exacto que su refundidor en lo que se refiere a detalles acaecidos en esta región cuando compuso su versión del Cantar. Pero yo diría que si tales detalles y tales sucesos, todos ellos perfectamente inte-

1 RMP, "Dos poetas en el "Cantar de Mío Cid", *Romania* LXXXII (1961), págs. 145-200. Reimpreso en *En torno al Poema del Cid* (Barcelona-Buenos Aires), 1963, págs. 109-162.

2 Véase pág. 199.

grados al relato, importan mucho para solucionar problemas de historia literaria, poco importan para la crítica estética de la creación. Esto lo sugiere Menéndez Pidal mismo:

> En nuestro *Mío Cid,* observamos, por último, cómo los dos autores tan distintos, tan inconciliables en lo tocante al verismo épico, se hermanan muy concordes en el terreno de la creación literaria. El genio poético del autor de San Esteban de Gormaz atrae hacia sí e impulsa al genial refundidor de Medinaceli. Esta continuidad de inspiración, a través de los tiempos, en el arte colectivo, es una gran verdad, un gran fenómeno estético, que la moderna crítica tradicionalista observa, afirma y propone al estudio; continuidad de numen, fundada en comunidad de gustos, de propósito y de ambiente cultural [3].

Esa afinidad artística, por la que la tradición formularia imprime su sello en el arte de todo juglar, explica por qué las variantes de procedimientos estilísticos afines que he analizado en los capítulos VIII-X se pueden explicar alegando motivos poéticos. Tales variantes sin duda pueden reflejar, dentro de una semejanza general, distintas inclinaciones estilísticas de diversos poetas. Pero si, como en el Poema del Cid, estos poetas "se hermanan muy concordes en el terreno de la creación literaria", sus diferencias nunca chocan, más bien se complementan y se funden.

No se puede comparar la colaboración de juglares con la de autores de nuestra edad libresca. Éstos combinan sus esfuerzos simultáneamente. Aquéllos asimilaban la creación ajena, recreándola independientemente cada vez que la presentaban. Esta recreación individual de una obra del arte colectivo es una verdad tan grande como la continuidad de numen.

Concluimos, pues, que, en cuanto a la vida tradicional de un cantar de gesta, es inevitable pensar en más de un autor. Pero conviene pensar en uno solo en lo que se refiere a una refundición particular.

En el *Mío Cid* la creación de un juglar primitivo es asimilada con gran acierto por un juglar posterior, que la hace suya. Por eso no creo

---

3 MP, *En torno...*, pág. 161.

que sea necesario un minucioso análisis de peculiaridades estilísticas cuyo único propósito, como en una investigación policíaca, fuera apurar la parte que en la constitución de la obra podría corresponder a cada uno de dos posibles poetas. Al estudiar, en la tercera parte de este libro, las distintas técnicas del estilo juglaresco, me interesaba, sobre todo, dar con el motivo poético que las explicara. Aquí sólo me propongo añadir algunas observaciones sobre dos técnicas muy distintas en el empleo de series paralelas, para demostrar tanto la posible pluralidad de autores como la indudable integración artística realizada por uno solo.

### Dos estilos en dos parejas de series paralelas

Al comparar una pareja de series paralelas del Cantar del Destierro (tiradas 50 y 51 que denominaremos A, A') con otra del Cantar de Corpes (tiradas 128 y 129, B, B'), nos pareció [4] que se trataba de dos estilos distintos. Conviene ahora elaborar nuestros argumentos anteriores.

Lo que distingue el estilo de las parejas mencionadas es la conformidad regular y simétrica de los elementos correspondientes de A, A', frente a la irregularidad y asimetría de elementos correspondientes en B, B':

| 50 (A) | 51 (A') |
|---|---|
| *¡Dios, cómmo fo alegre todo aquel fonssado* 926 | *¡Dios, cómmo es alegre la barba vellida,* 930 |
| *que Minaya Álvar Fáñez assí era llegado,* 927 | *que Álbar Fáñez pagó las mill missas,* 931 |
| *diziéndoles saludes de primos e de hermanos,* 928 | *e quel dixo saludes de su mugier e de sus fijas!* 932 |
| *e de sus compañas, aquellas que avien dexado!* 929 | *¡Dios, cómmo fo el Çid pagado e fizo grant alegría!* 933 |
| | *"Ya Álvar Fáñez, bivades muchos días!* 934 |

[4] Véase la pág. 199.

En esta pareja, tres versos de una tirada corresponden casi exactamente en el mismo orden a tres versos de la que sigue; en ambos hemistiquios de dos de estos tres versos gemelos (926-930; 928-932), los elementos oracionales y su orden son absolutamente correspondientes; en una de las parejas (927-931), el primer hemistiquio es casi idéntico, y el segundo de la serie paralela es distinto pero complementario; el número de versos de una serie no es desproporcionado en relación con el de la otra (4 y 5 [no cuento el verso 934b añadido por Menéndez Pidal]). Se trata, pues, de una pareja paralela de extensión comparable.

Volvamos ahora a B, B':

TIRADA 128
B (70 versos)

41 versos: 2.675, 2.676, 2.681-2.719

*Allí les tuellen* 2.720
*los mantos e los pelliçones,*
*páranlas en cuerpos* 2.721
*y en camisas y en çiclatones.*

13 versos: 2.722-2.734

*Essora les conpieçan a dar* 2.735
*ifantes de Carrión;*
*con las çinchas corredizas*
*májanlas tan sin sabor;*
*con las espuelas agudas,*
*don ellas an mal sabor,*
*ronpien las camisas e las carnes*
*a ellas amas a dos;*
*linpia salie la sangre*
*sobre los çiclatones.*
*Ya lo sienten ellas* 2.740
*en los sos coraçones.*

TIRADA 129
B' (5 versos)

*Leváronles los mantos* 2.749
*e las pieles armiñas,*
*mas déxanlas marridas* 2.750
*en briales y en camisas,*
*e a las aves del monte* 2.751
*e a las bestias de la fiera guisa.*

*¡Quál ventura serie esta,* 2.741
*si ploguiesse al Criador*
*que assomasse essora*
*el Çid Campeador!*
*Tanto las majaron* 2.743
*que sin cosimente son;*
*sangrientas en las camisas*
*e todos los çiclatones.*
*Canssados son de ferir* 2.745
*ellos amos a dos,*
*ensayandos amos*
*quál dará mejores colpes.*
*Ya non pueden fablar*
*don Elvira e doña Sol,*
*por muertas las dexaron* 2.748
*en el robredo de Corpes.*

*Por muertas las dexaron,* 2.752
*sabed, que non por bivas.*
*¡Quál ventura serie* 2.753
*si assomas essora el Çid Roy*
*[Díaz!*

Aquí los versos que se aproximan al paralelismo neto de A, A' son 2.741-42 frente a 2.753. Otros versos paralelos por el orden de los elementos oracionales y por el significado de hemistiquios correspondientes son 2.720-21 frente a 2.749-50, pero el paralelismo no es tan conforme como en dos de las parejas en A, A'. Para que así fuera, B' tendría que rezar en 2.749. "*Allí les levan los mantos e las pieles armiñas*" (en vez de "*Leváronles los mantos e las pieles armiñas*"), y en el verso 2.750 tendría que haberse omitido la partícula "*mas*" para no poner frente a dos versos yuxtapuestos en una construcción paratáctica dos versos ligados en una construcción hipotáctica. En un caso, tanto en A, A' (928-29) como en B, B' (2.750-51), se amplía un verso con otro que no es paralelo, pero el de *A* es afín al segundo hemistiquio del verso anterior (en efecto, no es más que una elaboración del mismo significado), mientras que el de *B*, abriendo una nueva perspectiva, una perspectiva pavorosa, con sus "*aves del monte*" y "*las bestias de la fiera guisa*", aporta un elemento complementario.

No basta señalar cómo los versos paralelos de *B'* se diferencian de los correspondientes versos en B, ni cómo los de *A'* ejemplifican una geminación más cabal con los versos correspondientes de *A*, para

demostrar la enorme diferencia formal de los elementos paralelos de *A, A'* frente a *B, B'*. En la larga tirada *B*, los elementos que se repiten en la brevísima tirada *B'* entrañan una tupida y abundante aglomeración de detalles dramáticos. Éstos, como hemos indicado en otro lugar, forman la cresta de una ola, de un surgir intenso. La cima de la cresta es el verso 2.746: "*ensayandos amos quál dará mejores colpes*". Y en los versos finales, "*Ya non pueden fablar don Elvira e doña Sol, / por muertas las dexaron en el robredo de Corpes*", la ola agota su furia. Han cesado los gemidos de las indefensas mujeres. Los infantes las dejan por muertas.

Teniendo presente el desarrollo que hemos indicado en *B*, los cinco versos escasos de la serie *B'* no parecen tanto repetición como prolongación de la huella silenciosa que dejan los últimos dos versos de *B*. Por la distancia de 29 versos que separa los primeros dos versos de *B'* (2.749-50) de los versos correspondientes de *B* (2.720-21), parecen aquéllos, más que elementos que van juntos en una pareja, elementos afines que van en fila, separados por la distancia temporal. Esta distancia, salvada por la repetición, se hace palpitante, añadiendo al "*allí*" explícito de los versos 2.720-21 (repetidos en 2.749-50), donde se narra sólo el hecho violento, el "*aquí*" implícito de la reverberación del acto en la naturaleza, reverberación que se sugiere en el verso 2.751 por "*e a las aves del monte*". Las consecuencias del acto en la cadena de vida y muerte son sugeridas por "*e a las bestias de la fiera guisa*". La distancia se abrevia entre los versos 2.741-42 de *B* y el verso final de *B'* (*Quál ventura serie*...) y se elimina casi por completo entre 2.748 y 2.752.

En resumen, lo que esta interpretación permite concluir es que *B'* es una recapitulación intensamente lírica del largo desarrollo líriconarrativo de *B*, no una duplicación ligeramente variada de *B*. Todos los elementos de *A'*, por el contrario, corresponden casi cabalmente a los de *A*. Aquí el poeta no es muy original; se ha atenido al más corriente procedimiento formulario de series paralelas simétricamente emparejadas, como ocurre en *La Chanson de Roland*. Esta técnica de paralelismos netos es deleitosa, pero me parece menos admirable que la irregular observada en *B, B'*. Aquélla es semejante a la de la música regular de frases convencionales con motivos repetidos de un maestro genial, música que deleita por su tersura y pureza. La téc-

nica juglaresca en *A, A'* sobresale dentro de lo convencional[5], pero la de *B, B'* la rebasa, logrando un lirismo que comunica la violencia de la naturaleza en el robredo, cuyas ramas "*pujan con las nuoves*". ¿Tiene razón Menéndez Pidal cuando declara que "esta escena de Corpes es propia del poeta de Medinaceli, que, en el manejo de los recursos líricos, se muestra muy superior al poeta de Gormaz"? [6]. No puede caber la menor duda de que se trata de dos técnicas muy diferentes, ni de que la del refundidor, más fértil en recursos, produce un efecto más intenso. De lo que sí se puede dudar es de que un mismo poeta no haya podido valerse de ambas técnicas, destinando los procedimientos corrientes de repetición más exactamente paralela a las fases preliminares del desarrollo narrativo, y empleando la repetición variada, irregular y ampliada para intensificar la narración de un incidente culminante. Creo que nuestro análisis de la correlación de imperfectos finales en tiradas de asonante *a-a* y de pretéritos en tiradas de asonante *ó* con distintas fases de la estructura ha demostrado que son causas poéticas, más que distintos poetas (aunque los haya habido), las que determinan el predominio de dichos imperfectos a través de la fase de desarrollo y de los mencionados pretéritos en la fase final. El análisis de las series paralelas *A, A'* y *B, B'* que he propuesto nos lleva a la misma conclusión. Sin embargo, no niego la tesis de dos poetas: me parece, en efecto, que, dadas las condiciones de la composición oral, es inevitable que más de un poeta refundiera el Poema durante las cinco décadas (más o menos) que mediaron entre una o varias versiones primitivas y la de 1140 que Menéndez Pidal identifica con el poeta de Medinaceli. La salvedad que propongo queda asentada: cada poeta hace suyo un cantar al recrearlo. Creo que esto es lo que el Arcipreste de Hita esperaba de los poetas de su tiempo cuando entregó su "*librete*" a quien "*bien trobar sopiere*".

---

5 Por ejemplo en las tiradas 35 y 36 (comentadas en las págs. 203-204), cuyos versos forman una sarta de elementos formularios.

6 *En torno al Poema del Cid*, págs. 2-6.

### ¿AMPLIÓ UN JUGLAR REFUNDIDOR LA TIRADA 128?

No puede caber duda de que, como entre los cantores modernos observados por Parry y Lord hubo, en la Edad Media, juglares sobresalientes que ampliaban cantares de gesta ajenos. En nuestra propia época Lord refiere el caso del cantar yugoslavo *Las bodas de Smaigalic Meho* (recogido en 1886 por el recopilador Friedrich Krauss) que tenía 2.130 versos. En 1925 no se había cambiado en lo esencial, y sumaba 2.160 versos. Pero un cantor genial, Avdo Mededović, aprende esta última versión, la amplía y la adorna. Adornada y ampliada, su refundición suma 12.312 versos [7]. Rychner, al aducir este ejemplo de la poesía oral servocroata para ilustrar los que le parecen ser casos semejantes de la epopeya francesa, trae a colación el *Moniage I* y el *Moniage II*. En la versión primera cierto episodio tiene 850 versos; en la segunda, 2.000 versos. Además, nosotros hemos observado entre muchos ejemplos de ampliación y elaboración en el romancero español, el del "Romance de cómo el Duque de Berganza mató a su mujer". En la versión publicada en la *Silva* de 1550, el romance consta de 34 versos; en la del *Cancionero llamado Flor de Enamorados*, de 78. El primero, primitivo, reduce el incidente a lo esencial, omitiendo el tajo de espada que sí se describe en el segundo. Además, en éste, se extiende el diálogo dramático con once parlamentos, diálogo que en la versión breve se limita a cinco parlamentos. Finalmente, la versión adornada introduce un pajecico castellano que no figura en la versión primitiva.

Si en la poética colectiva de la España del Cid la ampliación de originales era fenómeno corriente, podemos suponer con alguna confianza que, en la versión de 1140 del Poema, la tirada 128 que venimos discutiendo es ampliación de otra tirada primitiva que pudo constar de los versos 2.720-21, 2.748, 2.741-42. Coloquemos esta primitiva tirada hipotética al lado de la tirada 129, que el segundo juglar dejaría intacta:

---

7 A. B. Lord, "Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, LXXXII (1951), pág. 75, n. 9. Ver también *The Singer of Tales* de Lord, pág. 79.

*Allí les tuellen* 2.720
*los mantos e los pelliçones,*
*páranlas en cuerpos* 2.721
*y en camisas y en çiclatones.*
*Por muertas las dexaron* 2.748
*en el robredo de Corpes.*
*¡Quál ventura serie esta,* 2.741
*si ploguiesse al Criador*
*que assomasse essora* 2.742
*el Çid Campeador!*

*Leváronles los mantos* 2.749
*e las pieles armiñas,*
*mas déxanlas marridas* 2.750
*en briales y en camisas,*
*e a las aves del monte* 2.751
*e a las bestias de la fiera guisa.*
*Por muertas las dexaron,* 2.752
*sabed, que non por bivas.*
*¡Quál ventura serie* 2.753
*si assomas essora el Çid Roy*
*[Díaz!*

En la forma reducida que proponemos, la tirada 128 es una cabal serie paralela frente a la tirada 129, porque los elementos oracionales equilibrados y el número casi igual de versos de estas dos series forman una contraparte de la técnica tan regular, de la simetría tan neta, de las series paralelas 50 y 51 del Cantar del Destierro.

A la luz de lo que la moderna crítica tradicionalista y oralista observa, creo, por una parte, que pudieron presentarse así, parcamente, en la versión primitiva, las dos series en las que se describe el maltrato de las hijas del Cid. Por otra parte, nos parece razonable suponer que, en la versión ampliada, el juglar de Medinaceli, arrebatado por su genial ímpetu lírico, rebasa con el caudal de sus recursos expresivos el cauce estrecho por el que lo conducía su precursor.

Esta hipótesis la presento como una de dos posibilidades. La otra es que un mismo juglar pudo variar la técnica por motivos poéticos. Sea como fuere, lo que interesa a la crítica estética es saber cómo se logra la versión que se nos ha conservado, no quiénes la lograron. Desde nuestro punto de vista, pues, el Cantar que estudiamos es el del poeta individual que, bajo el estímulo de la tensión producida por su contacto con un auditorio vivo, recrea una vez más lo suyo y lo ajeno. Aunque lo conservado por escrito no pueda servirnos de muestra absolutamente fidedigna de lo que se producía oralmente, el acto de recreación y de integración del juglar de Medinaceli se hace sentir aún en el manuscrito de Pedro Abad.

# RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Incluimos en la siguiente reseña únicamente los trabajos y libros en que se pronuncian juicios sobre la forma y estructura del *Poema de Mío Cid.*

## JUICIOS EN QUE SE NIEGA LA UNIDAD DEL POEMA

E. C. HILLS, "The Unity of the 'Poem of the Cid'", *Hispania,* XII (1929), págs. 113-118.

Hills ha dedicado todo este artículo a negar la unidad artística del Poema, fundándose, principalmente, en ciertas diferencias estilísticas y métricas entre la primera y segunda parte (el erudito americano con razón ha notado que la estructuración de la obra es bipartita más bien que tripartita), y en el traslado de interés de una acción histórica a una acción ficticia. Hermenegildo Corbató (*HR,* IX [1941], pág. 328) resume con exactitud el contenido del trabajo de Hills: "Los argumentos de Hills en contra de la unidad de composición del 'Cantar' pueden reducirse a las siguientes diferencias notadas por él entre la primera y segunda mitad del poema: 1) estilo, sobrio en la primera mitad, difuso en la segunda; 2) historicidad y ficción; 3) preferencia extraordinaria por el asonante en *ó* en la segunda parte; 4) promedio de sílabas en los hemistiquios al principio y al fin del poema; 5) diferencias en el modo de nombrar al Cid y al Rey don Alfonso; 6) frecuencia relativa de ciertas palabras y formas verbales: *virtos, amidos, respuso, respondió;* 7) uso relativo de ciertas palabras sinónimas, *exir, salir* [1]; 8) uso de *no* y *non;* 9) confusión de los adjetivos po-

[1] Hermenegildo Corbató, en su cuidadoso trabajo "Sinonimia y unidad del Cid", *HR,* t. IX (1941), pág. 347, se opone a la opinión de Hills, sosteniendo

sesivos *so* y *su;* 10) conformidad y divergencia entre el Cantar y Primera Crónica General".

ELEAZAR HUERTA, *Poética del Mío Cid* (Santiago de Chile, 1948).

Esta obra —la más extensa pero menos acertada que se ha escrito sobre el valor artístico del poema— no trata exclusiva ni sistemáticamente sobre los aspectos poéticos del *Mío Cid.* Los primeros dos capítulos "La forma en la épica castellana" e "Ideales y vivencias en el *Mío Cid*", incluyen, además de temas pertinentes como la función, en la epopeya, del verso bimembre asonantado, y el carácter del héroe épico, otros que no pertenecen al asunto, como por ejemplo las observaciones prolijas sobre "la lealtad en nuestros clásicos", en que se aducen ejemplos de la lealtad de ciertos personajes en el teatro del siglo de oro en general, luego más detalladamente en *Los pechos privilegiados* de Ruiz de Alarcón, y para colmar la medida, en el *Quijote.* En los últimos tres capítulos expone el autor sus ideas sobre el desarrollo de la fábula en cada uno de los tres cantares sin abandonar su tendencia divagadora. El comentario viene a ser una glosa bastante libre e impresionista del texto, interrumpida a menudo por observaciones sobre aspectos estéticos (tensión artística, págs. 99 y sigs.; humorismo, pág. 140; idealización, págs. 149 y sigs.; lo

---

que "en ninguno de los grupos sinónimos aquí estudiados se ve marcada diferencia, o al menos diferencia notable entre la primera y segunda mitades del poema que, teniendo en cuenta la frecuencia en que aparecen las palabras del grupo en ambas partes, dé fundamento a la opinión de diversidad de autor para cada una de ellas. Sólo queda, pues, el grupo salir-exir estudiado por Hills, en que la proporción es de 28-17 en favor de salir. La desaparición de exir en la segunda mitad del poema es de difícil explicación, tanto más cuanto que este fenómeno, como hemos visto, no se repite en ningún otro grupo de sinónimos de alta frecuencia. ¿Hay que atribuirlo a alguna rareza del juglar, a cambios introducidos por copistas o a pura casualidad? La respuesta sería mera conjetura.

"Considerando que de los 49 grupos de palabras sinónimas aquí estudiados, la mayoría presenta una distribución, igual a veces, bastante aproximada otras, en las dos mitades del Poema del Cid, y que sólo en grupos de muy pequeña frecuencia deja de aparecer uno de los sinónimos en una de las dos mitades, como es de esperar en toda obra, es evidente que el vocabulario del poema tiende a confirmar la opinión de unidad de autor."

ornamental, págs. 165-170; lo grotesco, pág. 203 etc.); sobre el carácter hispánico (conciencia jurídica, pág. 174; aspereza ibérica, pág. 179); sobre la magia del tres, "número de la Santísima Trinidad", pág. 128; y sobre aspectos históricos como la importancia cultural de Toledo durante el siglo *posterior* (el subrayado es mío) a la composición del poema.

En cuanto a la unidad artística de la obra, Huerta sostiene categóricamente que "nada evidente indica, a lo largo del *Cantar del destierro,* que su autor hubiera proyectado los otros dos cuando lo estaba componiendo" (pág. 104).

MACK SINGLETON, "The Two Techniques of the *Poema de Mío Cid:* An Interpretative Essay", *RP,* V (1951-52), págs. 222-227.

En este artículo vacilante, cuya tesis es que en la primera mitad del poema se ejemplifica la técnica épica y en la segunda la novelesca, Singleton se inclina más a negar que a afirmar la unidad de la obra, como consta por las siguientes palabras: "The suggestion was made some years ago by the late E. C. Hills that the poem might really be two poems. Menéndez Pidal has not, however, expressed any change of belief that it is one work by one hand. The present essay, though it may add some points of support to the suggestion of Hills, is not specifically designed to reaffirm the hypothesis of a double authorship" (pág. 228).

JUICIOS EN QUE SE AFIRMA LA UNIDAD DEL POEMA

FERNANDO WOLF, *Historia de la literatura castellana y portuguesa* (Madrid, sin fecha). La traducción es de Miguel de Unamuno, las notas y adiciones de Menéndez y Pelayo. La fecha de la obra original de Wolf es 1859.

El crítico alemán, Fernando Wolf, fue quien primero, en 1859, apreció debidamente el total del Cantar como conjunto poético, ochenta años después de que Tomás Antonio Sánchez preparara para la imprenta el manuscrito de Per Abat [2]. Durante este largo

[2] Tomás Antonio Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (Madrid, 1779).

período los comentarios no fueron mucho más que simples declaraciones de admiración o de menosprecio, sin ninguna apreciación de la unidad estructural de la obra [3]. Wolf no sólo la apreció en este sentido, sino que al analizarla, tuvo siempre presente la idea temática que rige la estructura de la composición como principio

[3] Véase la Introducción de Menéndez Pidal al *Poema de Mío Cid* (Clásicos castellanos, 1913), págs. 52 y sigs., donde resume varias opiniones sobre el Poema. Opiniones no citadas por Pidal son la negativa de Bouterwek (*Historia de la literatura española,* Madrid, 1829 [traducción española de la primera edición alemana de 1805], pág. 2): "...nunca podrá dársele con justicia el título de poema, por no ser más que una historia rimada". J. C. L. Simonde de Sismondi. *De la littérature du midi de l'Europe* (Paris, 1829), t. III, pág. 122: "Le poète descend souvent au langage d'un chroniqueur barbare; il rapporte les événements sans y rien changer; mais presque toujours il les voit, et il les fait voir".

Mucho antes que Wolf, el gran Federico Schlegel (*Sämmtliche Werke* [Wien, 1822], t. I, págs. 318-319) fue quien primero reconoció el mérito del Poema fuera de España: "España posee, en su poema histórico sobre *El Cid* una ventaja especial sobre otras naciones: éste pertenece al género poético que con más fidelidad y fuerza manifiesta el espíritu y carácter nacional de un pueblo. La memoria de un personaje como el Cid le vale más a una nación que bibliotecas enteras repletas de obras que despuntan sólo ingenio individual aparte de la conciencia nacional...

"Aquí observamos el antiguo espíritu castellano limpio, sincero, noble, y por eso es patente que la historia del Cid se compuso al calor de los hechos ('sehr bald').

"He notado que las gestas heroicas, especialmente las de la mitología de varios pueblos, se distinguen por cierto tono elegíaco y hasta trágico. Pero también hay otro lado menos grave en la vida del héroe, aspecto que hasta los antiguos no dejaron de destacar. Por ejemplo, a menudo se representaba la inhábil fuerza física de Hércules con cierta exageración cómica; asimismo muchas de las aventuras y astucias de Ulises no son más que travesuras. Por mucho que se subrayen la fuerza moral y física y la valentía del héroe, no aparecen éstas en la distancia poética de un mundo maravilloso, sino más bien en plena realidad común; cuanto mayor es el contraste entre su superioridad y su grandeza heroica con esta realidad y las circunstancias y contratiempos que acarrea, tanto más da este contraste ocasión para efectos cómicos, efectos que lejos de estropear el tono heroico, lo encarecen. Rasgos cómicos de esta especie abundan en el Cid." Cita entonces el episodio de las arcas de arena.

En este juicio Schlegel, de una penetración tan sorprendente, dado el estado primitivo de los estudios cidianos en 1812 (que fue cuando el crítico alemán dictó la conferencia que incluye estas palabras) se da cuenta del elemento

unificador. Demostrando que el tema es la honra del héroe, Wolf anticipa la explicación más pormenorizada que Pedro Salinas publicó casi un siglo más tarde, y pregunta: "¿Puede decirse que sea esto narrar a la manera de las crónicas? ¿Acaso este poema no es algo más que 'una historia rimada', ni su autor más que un 'simple rimador'? ¿Se le puede negar, efectivamente, una circunspecta elección de los sucesos, una efectiva ordenación de los mismos, tacto de poeta, en una palabra, 'rastro de propia inventiva'? ...¿No está acaso tratado [el asunto] en el *Poema* desde un punto de vista especial y reducido a unidad poética?".

MANUEL MILÁ Y FONTANALS, *Obras completas* (Barcelona, 1888), t. I, 1784.

Ningún juicio digno de equipararse al de Wolf se publicó en España hasta 1896, en que aparece *De la poesía heroico-popular castellana,* de don Manuel Milá y Fontanals, doce años después de la muerte de su autor. Hay que señalar, sin embargo, que las observaciones de Milá sobre la unidad del *Poema de Mío Cid* no son ni tan amplias ni tan penetrantes como las del alemán, lo que sorprende, si tenemos en cuenta su larga costumbre de sistematizar el discurso, como se ve en su loable *Arte poética* [4] —obra juvenil, publicada en 1844, cuando el autor tenía veintiséis años— y en los *Tratados doctrinales de literatura,* cuya última redacción fue fruto de su madurez. No cabe duda de que, de habérselo propuesto, Milá hubiera podido producir una rigurosa poética del Poema. Que no lo hiciera se debe a que en su estudio sobre el género épico optó por un método más ecléctico que formal.

---

humorístico del Poema con una finura y penetración que no se supera sino hasta nuestros días por Dámaso Alonso (véase "Estilo y creación en el *Poema de Mío Cid*", en *Ensayos sobre poesía española* [Buenos Aires, 1944], páginas 69-111).

4 Menéndez y Pelayo escribe: "Profesamos especial cariño [al *Arte poética*] porque encierra en breves páginas mucho más jugo que otros tratados de grandes y transcendentales pretensiones, y es, además, por su fecha, uno de los más curiosos documentos para la historia de la evolución de las ideas literarias en España durante la época romántica". Milá, *Obras,* t. I, pág. VII. A Menéndez y Pelayo le cupo la tarea de reunir y coordinar todos los escritos impresos e inéditos de su maestro.

Aun así, lo poco que dice sobre la unidad de este cantar de gesta es lo más acertado que sobre la cuestión se había dicho hasta entonces en España: "Quien más atentamente lo considere [el Poema], descubrirá un conjunto de partes, en verdad no muy proporcionadas, que contiene poco más de lo necesario para dar a conocer las ganancias del Cid y la conquista de Valencia, en cuya descripción se detiene muy poco: antecedentes indispensables para que los infantes codiciasen las riquezas más bien que las hijas del héroe. De suerte que con gran fundamento se ha dicho que el casamiento es lo principal y todo lo demás accesorio. La primera unión se presenta como el nudo de la acción épica, la segunda y gloriosa como su desenlace" [5]. Como se ve, este análisis corresponde al de Wolf en cuanto a la vinculación del primer cantar con el de las bodas, y en cuanto a la acción principal; pero Milá no dice nada sobre el tema (la honra de Rodrigo) que rige las partes, y además, tacha a éstas de ser "algo desproporcionadas", censura que sin duda se dirige al Cantar del Destierro, que le parece algo largo [6].

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratado de romances viejos*, t. I, pág. 317 (Madrid, 1903). (T. XI de la primera edición de la *Antología de poetas líricos castellanos.)*

Don Marcelino Menéndez y Pelayo estudió el *Poema de Mío Cid* en su *Tratado de romances viejos*. En una de sus frecuentes digresiones, que pronto cobra la extensión de un ensayo, damos con el juicio más penetrante que hasta entonces se había enunciado sobre la estructura del Cantar, la cual manifiesta, sobre todo, según el eminente polígrafo, el "instinto de selección estética del juglar", "la enérgica simplicidad de la composición que procede *arquitectónicamente por grandes masas*", y "la variedad de tonos dentro de la unidad del estilo épico y de la precisión gráfica que la caracteriza" [7]. (La cursiva es mía.) Pocas palabras, és-

5 Milá, *Obras*, t. I, pág. 242.

6 Milá, *Obras*, t. I, pág. 242.

7 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Tratado de romances viejos*, t. I, pág. 317 (Madrid, 1903).

tas, ¡pero cuán sugerentes! Por primera vez en la crítica cidiana se trasluce la función estructural del medio poético (el lenguaje); se vislumbra, como nunca, que la engañosa sencillez del Cantar es la de las grandes obras de arte, la que se logra mediante recursos como "la variedad de tonos"; y también por primera vez se entera un crítico, al aludir al procedimiento por grandes masas arquitectónicas, de que la unidad del Poema no es sencilla sino compleja. Como en tantos casos parecidos, el polígrafo santanderino proporciona aquí el germen de una idea capital que todavía no se ha desarrollado.

Menéndez y Pelayo mismo se da cuenta de que estas observaciones suyas abren un nuevo camino, afirmando que se refieren a "nuevos aspectos dignísimos de loor en esta nacional y sagrada antigualla". En cuanto a otros aspectos de la estructura, indica el distinguido crítico, con Wolf y Milá, que el Cantar del Destierro sirve de introducción a la segunda parte [8], y afirma con ellos "la unidad innegable de pensamiento que en el Poema brilla", aunque sin explicar en qué consiste esta unidad.

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poema de Mío Cid* (Madrid, 1913), *Clásicos castellanos.*

——, *Castilla, la tradición y el idioma* (Buenos Aires, 1945).

——, "Dos poetas en el 'Cantar de Mío Cid'", *Romania,* LXXXII (1961), 145-200. Reimpreso en *En torno al Poema del Cid* (Barcelona-Buenos Aires), 1963, págs. 109-162.

Don Ramón Menéndez Pidal dedica al aspecto estructural del Poema solamente una de las trece páginas que tratan de su valor artístico. El Cantar le parece, en su conjunto, de una unidad mu-

[8] "No hemos de ocultar que nos parece inverosímil la idea de que el poema haya comprendido nunca mucho más de lo que actualmente comprende, debiendo de notarse que toda su primera mitad está narrada con suma rapidez y cierta sequedad, como si en el propósito de su autor estuviese destinado a servir meramente de introducción a la historia del primer casamiento de las hijas del Cid y de la venganza que éste toma de sus infames yernos..." Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos,* t. I (Santander, 1944), pág. 135.

cho más cabal que las epopeyas europeas [9]. También le parece la construcción menos simple y por eso más interesante que la de *La Chanson de Roland.* A estas observaciones añade otra sobre la estructura que es lo más exacto que hasta él se había dicho. El acierto de Menéndez Pidal consiste en no confundir la parte con el todo, como hizo Milá. Para éste, todas las acciones del Poema son accesorias al casamiento de las hijas del Cid [10]; para Menéndez Pidal "toda la acción guerrera y política se agrupa claramente en torno del engrandecimiento progresivo del desterrado; y de ese engrandecimiento se desentrañan, y a él contribuyen finalmente con toda lógica, el matrimonio de las hijas, la desgracia familiar y el castigo de los traidores" [11]. Así dilucidada la idea central, no es difícil ver que el Campeador es la figura dominante de la obra a través de todo su desarrollo, aun cuando no ocupa el primer plano de la acción.

Veintisiete años más tarde, el 15 de diciembre de 1940, pronuncia el maestro en la Universidad de Valencia las siguientes magníficas palabras sobre la estructura en un discurso con motivo del octavo centenario del *Poema del Cid:* "Fuera de muy preciados recursos estéticos de pormenor, el poeta alcanza su más completo éxito, como notó Fernando Wolf, en la arquitectura general de la obra, donde muestra pericia, tino y finura de selección admirables para convertir el caótico montón de materiales que la vida ofrece, en un edificio de líneas sobrias y magníficas. Suprime en el carácter del rey los raptos de cólera, las bruscas alternativas de destierro y de favor para con el Cid; suprime en los hechos de éste los rasgos de violencia que una vida guerrera arrastra consigo, y reduce toda la acción poemática a una trabajosa y emo-

9 El método comparado para valorar la unidad del Poema lo aplica Menéndez Pidal a otros aspectos. En efecto, su método es el más consistentemente integrante porque fija el poema en su perspectiva literaria europea y castellana con la finalidad de establecer cómo se distingue no sólo de la epopeya europea sino también, aunque en menor grado, de otras gestas castellanas. Dentro de este método Menéndez Pidal dilucida los rasgos distintivos del Poema, define su carácter esencial con pocas pero suficientes palabras.

10 Milá, *Obras,* t. I, pág. 242.

11 Menéndez Pidal, ed. *Poema de Mío Cid* (Clás. cast.), pág. 14.

cionante progresión en que el héroe perseguido por la malevolencia de los delatores y por la ira del rey, triunfa, triunfa de su adversa fortuna con la mayor gloria, y vence el enojo del soberano y el desprecio de la alta nobleza sólo con la generosidad de sus grandes acciones. Al carácter real del héroe se debe toda inspiración inicial, pero al primitivo poeta se debe la consagración del tipo heroico. No hay Aquiles si no tiene un Homero" [12].

Su último juicio sobre la unidad del Poema se encuentra en "Dos poetas en el 'Cantar de Mío Cid' ", artículo de extensión monográfica publicado en 1961 en *Romania* y reimpreso en *En torno al Poema del Cid* en 1963. En este artículo don Ramón reafirma su opinión anterior: "La primera impresión que produce la lectura de este poema", dice, "es la de su perfecta unidad de plan y de inspiración, dentro de un amplio sentido nacional". (Pág. 110 de *En torno...*) En el apéndice que he añadido a este libro, considero de qué modo diversos autores pudieron hermanarse "muy concordes en el terreno de la creación literaria" como con razón insiste el ilustre autor de "Dos poetas...".

EWALD KULLMANN, "Die dichterische und sprachliche Gestalt des Cantar de Mío Cid", *Romanische Forschungen,* XLV (1931), páginas 1-65.

En este trabajo de extensión monográfica se propone Kullmann: 1) Observar los rasgos estilísticos sobresalientes del Poema; 2) analizar la eficacia artística del estilo; 3) definir el sentido y forma *(Wesen und Art)*; 4) analizar la estructura; 5) estudiar los personajes, y, 6) ciertos procedimientos retóricos y lingüísticos. A nuestro parecer no logra Kullmann su propósito por los motivos que ya expusimos [13].

AMÉRICO CASTRO, "Poesía y realidad en el Poema del Cid", *Tierra Firme,* I (Madrid, 1935), págs. 7-30.

Américo Castro, además de notar los grandes rasgos de la estructura, "tan compleja... tan trabada y consecuente, que está ex-

12 MP, *Castilla,* pág. 166.

13 Véase pág. 17.

cluida la hipótesis de que nos hallamos ante un primario balbuceo" [14], se fija, de pasada, en ciertos detalles. Nos damos cuenta de que, lejos de practicar la crítica *parcial,* que estudia los elementos poéticos estructurales como fenómenos aislados, Castro los ve como partes inseparables de un todo. "Siempre habrá que tener en cuenta que todo lo que el juglar dice y allega está pensado como *elemento de una construcción,* para obtener a la postre un determinado efecto, que él sabe cuál va a ser." Por eso "el gesto pasa a ser categoría esencial en la estructura artística. Lo que en el simple mortal sería baladí, es ahora rasgo muy para ser destacado, porque el mero hecho de notar tales menudencias las desvulgariza, les da otro sentido que el acostumbrado, por lo cual no cabe reducirlas sencillamente al nivel de lo que acontece, fuera del recinto poemático. De ahí el valor singular que asume todo detalle indumentario, toda descripción de movimientos. El vestido es ya un principio de singularización y, a la vez, modo de recordar el ser del personaje respecto del mundo extrapoético: función de escena, de coturno" [15].

ERNST ROBERT CURTIUS, "Zur Literarästhetik des Mittelalters", *ZRPh,* LVIII (1938), pág. 171.

Ernst Robert Curtius comprende el sentido estructural de las bodas y sus consecuencias, viendo que estas acciones son las que producen el choque dramático entre protagonistas y antagonistas; y lo producen con un éxito artístico tan rotundo que para el medievalista alemán no pueden haber surgido sino de la inventiva poética: "...Der Dichter brauchte diese Erfindung um mit der wirkungsvollen Sühne abschliessen zu können. Er brauchte einen doppelten Groll (Groll ist bekanntlich bei Homer wie bei Virgil wie im Rolandslied treibendes episches Motiv): die Infanten mussten grollen — daher die *Afrenta de Corpes.* Dieser grosse und kunstvolle, dramatisch aufgebaute Handlungszusammenhang

14 Castro, "Poesía...", pág. 13.
15 Castro, "Poesía...", pág. 27.

ist epische Fantasie"[16]. Al negarle base histórica al episodio de la afrenta de Corpes, Curtius propone subrayar el carácter ficticio, más bien que verista, del Poema, aduciendo así un motivo más para integrar la epopeya castellana en el *corpus* de la europea, la cual obedece a un impulso novelador. No es este el lugar de discutir semejante problema. Baste por ahora decir que, inventado o no, Curtius tiene plena razón al encarecer el mérito poético del casamiento como elemento importante de la estructura.

DÁMASO ALONSO, "Estilo y creación en el *Poema del Cid*", *Ensayos sobre poesía española* (Buenos Aires, 1944), pág. 69.

Dámaso Alonso ha dedicado un estudio detenido a la constitución estilística del Poema. "Tal vez mi concepto del estilo sea demasiado amplio", dice Alonso con ironía, porque la amplitud de su concepto es precisamente lo que le permite ver la función estructural del estilo: "No quiero escandalizar a nadie; y me disculpo para decir que apunto al estilo del 'estilo' y al estilo de la 'creación'. Estilo y creación, o estilo creativo del *Cantar:* este es nuestro tema"[17]. "Estilo y creación", si no me equivoco, equivale a la función de las palabras en el plan del Poema ya que, según Alonso, la variedad retórica, además de ser carácter constante de todo discurso interesante, debe tener también una función que cumpla específicamente con las exigencias poéticas. Alonso ha notado, además, la función *creativa,* es decir estructural, de los personajes, quienes se dan a conocer bien directamente mediante lo que hacen y dicen, cada uno con identidad muy propia, forjada por el poeta —especialmente en el caso de los Infantes y el Cid— para hacer resaltar el contraste dramático. Incluso los del mismo bando, los que fácilmente podrían confundirse los unos con los otros, es decir los partidarios del héroe, "son una serie de personajes nítidamente diferenciados y contrastados"[18]. También los personajes cómicos ofrecen regocijadamen-

---

16 E. R. Curtius, "Zur Literarästhetik des Mittelalters", *ZRPh,* LVIII (1938), pág. 171. Véase también la respuesta de Menéndez Pidal en la misma *Zeitschrift* LIX (1939), págs. 1-9.

17 Alonso, *Ensayos,* pág. 69.

18 Alonso, *Ensayos,* pág. 100.

te su contraste respecto de los heroicos, sin incurrir nunca en el mal gusto de las bufonadas, y en entera consonancia con todo el mesurado desenvolvimiento de la obra. Lo que más interesa en el análisis psicológico de Alonso desde el punto de vista de este estudio, es que nunca considera el aspecto cómico del Cantar aparte del contenido total.

Pedro Salinas, "El *Cantar de Mío Cid,* Poema de la honra", *Universidad Nacional de Colombia,* IV (1945), págs. 9-24.

——, "La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mío Cid*", *Bulletin of Spanish Studies,* XXIV (1947), págs. 79-88.

Los dos ensayos de Pedro Salinas [19] se dirigen exclusivamente al problema formal. En el de 1947 el análisis es más riguroso, el enfoque más hondo. El de 1945, sin embargo, contiene la mejor explicación que tenemos del tema de la honra del Cid como parte principal (es decir, la que comprende las otras) de la estructura. Dentro de sus límites, estas dos explicaciones difícilmente pueden superarse. Pero no abarcan una consideración suficientemente rigurosa de ciertos aspectos fundamentales.

Leo Spitzer, "Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mío Cid*", *NRFH,* II (1948), págs. 105-117.

Hasta ahora, la mejor explicación del casamiento de las hijas del Cid en cuanto a su sentido estructural es la de Leo Spitzer. En un penetrante párrafo analiza los recursos mediante los cuales el poeta presta interés dramático a la acción: el súbito y desgarrador cambio de fortuna del héroe después de la conquista de Valencia; la ambivalencia paradójica de la afrenta de Corpes (terrible castigo que hace posible un glorioso galardón), y el papel del rey, paradójico también, porque su favor, concedido después de tanta pena sufrida por el héroe, produce resultados contrarios a los intentados [20].

---

19 Salinas, *Obras citadas.*

20 Leo Spitzer, *NRFH,* t. II (1948), págs. 106-117.

STEPHEN GILMAN, *Tiempo y formas temporales en el "Poema del Cid"* (Madrid, 1961).

En el capítulo XIII he discutido a fondo el excelente estudio de Stephen Gilman. Repito: "A mi parecer, el mayor mérito de su libro es el empeño por determinar la función poética de las formas temporales [del Poema]. Sin tal criterio, su estudio hubiera ilustrado la gramática; gracias a él, la gramática —gramática axiológica, hay que decir—, ilustra la creación".

RITA HAMILTON, "Epic Epithets in the *Poem of the Cid*", *Revue de Littérature Comparée, XXXVI* (1962), págs. 161-178.

Es una sorpresa agradable este estudio, tan distinto de los áridos registros cuyos recopiladores no ven en el epíteto épico más que decoración, ripio, o recurso para completar un verso con la rima necesaria. A nuestro modo de pensar es especialmente valiosa la consideración de los epítetos que designan a Martín Antolínez. Entre éstos señala Mrs. Hamilton "*burgalés de pro*", "*el burgalés leal*" y "*el burgalés natural*" con el fin de apoyar la tesis de un auditorio de Burgos sostenida por el profesor Russell [21]. Además, Mrs. Hamilton ha analizado con penetración el proceso circular cifrado en los versos "*aun çerca o tarde el rey / querer m'a por amigo*" (76) y "*venid vos a mi compaña; / por quanto avedes fecho vençida avedes esta batalla*" (3.668-9). En el primero de estos versos el burgalés pronostica que a pesar de su lealtad al Cid el rey acabará por perdonarlo; en el segundo la profecía se cumple. También nos parece acertado el comentario estilístico de Mrs. Hamilton sobre la función poética de los epítetos que subrayan la lealtad del burgalés. Lo que falta es una consideración del sustantivo "menbrado" en la frase "*a guisa de menbrado*" (es decir, 'prudente', 'entendido'), sustantivo que en el contexto del ardid de las arcas de arena se aplica al burgalés tan listo con intención especial.

Otro acierto es el examen detenido de los epítetos que proclaman con orgullo ser el Cid originario de Vivar. Éstos se emplean con extraordinaria frecuencia hasta el verso 1728 para:

21 *Medium Aevum*, XXVII (1958), pág. 70.

*a)* encarecer el pequeño lugar que había dado origen a un héroe nacional; *b)* resaltar la grandeza de sus triunfos, contrastando la humilde cuna lugareña con las importantes poblaciones conquistadas (sobre todo Valencia); *c)* refutar las pretensiones de los infantes cuando éstos hacen alarde de ser "*comdes de Carrión*".

En ciertos de los epítetos que Alfonso emplea para designar a su vasallo Mrs. Hamilton ve reflejados los cambios de actitud que se verifican en el ánimo real. Este juicio es del todo valedero, como creo haber demostrado en este libro (ver págs. 181-185). Pero por no haber agotado la materia, Mrs. Hamilton no llega a darse cuenta cabal de la importancia de su descubrimiento. El rey nombra al Cid 47 veces con 19 designaciones; Mrs. Hamilton no menciona más que cuatro epítetos (pág. 168). Tampoco registra el total de las designaciones. Pasa por alto detalles claves como el de llamar el rey al Cid por *primera vez* "*omne ayrado*" (882) y, al fin del Poema, el mejor varón de todas sus tierras ("*que en todas nuestras tierras non ha tan buen varón*" [3.510]), extremos de una escala epitética que marca la transformación del estado de ánimo del rey respecto a su vasallo a lo largo del Poema. Omisiones como ésta privan la parte del trabajo dedicada a la relación entre el rey y el Cid de una visión de conjunto que hubiera aumentado su valor [22].

OLIVER T. MYERS, "Assonance and Tense in the 'Poema del Cid'", *PMLA*, LXXXI (1966), págs. 493-498.

El profesor Myers se ha propuesto determinar las tendencias generales del Poema como totalidad en lo que se refiere a la asonancia y tiempo. Dentro de estos límites su estudio es riguroso, exacto y severo, y por eso logra su autor lo que se propone: clarificar la interdependencia de rima y verbo (pág. 498). Suscribimos

---

22 El estudio más reciente sobre el epíteto en el Poema es el de Ruth House Webber, "Un aspecto estilístico del 'Cantar de Mío Cid'", *Anuario de estudios medievales*, Barcelona, 1965, págs. 485-496. En este trabajo Mrs. Webber subraya la utilidad práctica del epíteto sin llegar a valorar su finalidad poética. Me abstengo por ahora de hacer una reseña de este trabajo, porque, en las palabras de la autora misma, "...este examen del empleo de los nombres de personas y epítetos en el *Cantar de Mío Cid* dista mucho de ser completo...".

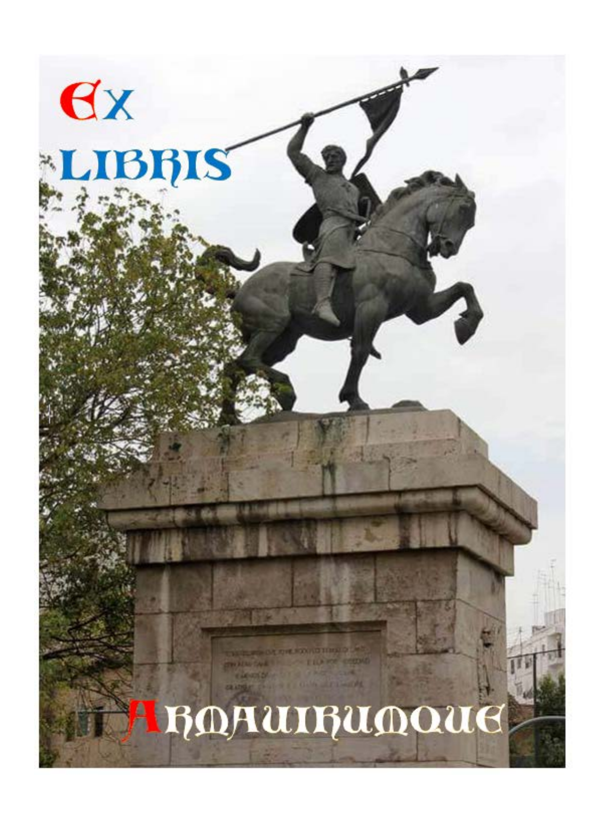
incondicionalmente la opinión de Myers sobre la extraordinaria correlación del imperfecto con el asonante *a-a*. Tal correlación, sostiene Myers, "seems to imply that the *a-a* assonance, because of its formal association with the imperfect, was a more natural choice for narrative expression. But what really seems to be in operation here is a subtler bond of interdependence linking rhyme, tense, and mode of discourse so firmly that it cannot be said that one *causes* any of the others, but rather that no one factor can flourish without the others" (pág. 497). Creo que este juicio, acaso el más sensato que se haya pronunciado sobre el problema, está de acuerdo con lo que *erat demonstrandum* en nuestro propio estudio de la función poética del imperfecto en el Cantar.

## ABREVIATURAS

| | | |
|---|---|---|
| *HR* | = | *Hispanic Review* |
| MP, *CMC* | = | Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid* |
| MP, *ChR* | = | Menéndez Pidal, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* |
| MP, *EC* | = | Menéndez Pidal, *La España del Cid* |
| MP, *PMC* | = | Menéndez Pidal, *Poema de Mío Cid* |
| MP, *TPC* | = | Menéndez Pidal, *En torno al Poema de Mío Cid* |
| *NRFH* | = | *Nueva Revista de Filología Hispánica* |
| *PMLA* | = | *Publications of the Modern Language Association of America* |
| *PQ* | = | *Philological Quarterly* |
| *RPh* | = | *Romance Philology* |
| *RFE* | = | *Revista de Filología Española* |
| *ZRPh* | = | *Zeitschrift für Romanische Philologie* |

# ÍNDICE DE AUTORES Y MATERIAS

# ÍNDICE GENERAL


Ex
LIBRIS
ARMAUIRUMQUE

# BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Director: DÁMASO ALONSO

## I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS

Walther von Wartburg: *La fragmentación lingüística de la Romania.*

René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria.*

Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria.*

E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español.*

Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español.*

Helmut Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas.*

Fredrick H. Jungemann: *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones.*

Stanley T. Williams: *La huella española en la literatura norteamericana.*

René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950).*

Kurt Baldinger: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.*

## II. ESTUDIOS Y ENSAYOS

Dámaso Alonso: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).*

Amado Alonso: *Estudios lingüísticos (Temas españoles).*

Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-poesía-teatro).*

Vicente García de Diego: *Lecciones de lingüística española (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid).*

Joaquín Casalduero: *Vida y obra de Galdós (1843-1920).*

Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos.*